

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado)



## TESIS DOCTORAL

La utilización del disfraz en los planteamientos artísticos contemporáneos.  
Desde 1980 hasta la primera década del siglo XXI

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**María Betrán Torner**

Directora

**Carmen Pérez González**

**Madrid, 2013**



# LA UTILIZACIÓN DEL DISFRAZ

EN LOS PLANTEAMIENTOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS.  
DESDE 1980 HASTA LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI.



Tesis doctoral de María Betrán Torner  
Dirigida por Carmen Pérez González  
Madrid, 2012

Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Dibujo I





*A mis padres, a Elisa,  
Concha y a Manuel*

---



Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que de algún modo han colaborado en la viabilidad de este proyecto:

A mi directora de Tesis, Carmen Pérez González, por su apoyo y eficacia en la orientación recibida, esencial para poder llevar a buen fin este trabajo de investigación.

A los profesores Mercedes Replinger, Manuel Barbero Richard y María Isabel Soler por su inestimable colaboración con la aportación de sus conocimientos.

A los artistas Ángeles Agrela, Naia del Castillo, Carmen Mariscal, Alex Ollé, Maia Roger, Laura Ford, Mapi Rivera y Concha Mayordomo, que me han ofrecido su tiempo, y cuyos puntos de vista han sido claves para completar la información necesaria en esta Tesis.

A las galerías de arte La Cámara Oscura y Elvira González.

A Ángeles Vian Herrero, directora de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, así como al personal de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, por su eficaz ayuda en la realización de las búsquedas de información, imprescindibles para completar la redacción del texto.

A Jose Miguel Martín, Isabel Campo y Esther Claver.

A todos ellos mi gratitud y reconocimiento.



<i>Introducción</i> .....	09
Objetivos , metodología, estructura de la tesis y motivación personal	
<i>II. Raíces antropológicas e históricas. Disfraz social</i> .....	19
<i>III. Antecedentes artísticos del disfraz</i> .....	57
<b>III.1. Cripsis y mimetismos artísticos</b>	59
III.1.1. Vínculo histórico, social y artístico en torno al camuflaje. Insecto palo	61
III.1.2. La presencia del ocultamiento en el arte	75
<b>III.2. El aposematismo en el arte</b>	83
III.2.1. Carnavales y pasacalles	85
III.2.2. El clown	93
III.2.3. El disfraz animal	105
III.2.4. La imagen ambigua de la sexualidad a través del disfraz	115
III.2.5. Épocas y contextos históricos de referencia para las obras a interpretar	137
III.2.6. El disfraz en el discurso artístico femenino	143
III.2.6.1. Crítica feminista	145
III.2.6.2. El ritual nupcial. El sentido de un evento. Simbolismos	161
III.2.7. Máquinas y cuerpos protésicos	169
<i>IV. Perspectiva contemporánea del disfraz.</i>	
<i>Desde 1980 hasta la primera década del siglo XXI</i> .....	179
<b>IV.1. Camuflajes artísticos contemporáneos. Cripsis y mimetismos</b>	181
<b>IV.2. El disfraz en el arte contemporáneo. Aposematismos</b>	203
IV.2.1. Carnavales artísticos contemporáneos	205
IV.2.2. Bufones contemporáneos	221
IV.2.3. Mitologías contemporáneas	249
IV.2.4. Identidades Queer	287
IV.2.5. El Tableau vivant: interpretación del arte del pasado. Escenas contemporáneas	315
IV.2.6. El disfraz en el discurso artístico planteado por mujeres	369
IV.2.6.1. Estrategias reivindicativas en torno a la identidad	371
IV.2.6.2. Novias de blanco	395
IV.2.7. Cuerpos protésicos y robotizados actuales. El cuerpo post-humano	411
<i>V. El disfraz. Fundamento de una creación personal</i> .....	457
<b>V. 1. Disfraces y escenarios</b>	461
<b>V. 2. Estrategias de ocultación. Serie Inmóviles</b>	463
<b>V. 3. Serie Tableaux vivants. El hilo rojo</b>	468
<i>VI. Conclusiones</i> .....	479
<i>VII. Líneas de investigación abiertas</i> .....	487
<i>Bibliografía</i> .....	491
<i>Anexo I</i>	





---

## *Introducción.*

*Objetivos, metodología, estructura de la tesis  
y motivación personal*

---



Esta investigación se fundamenta en el tema del disfraz, en las diversas técnicas y estrategias empleadas por los artistas que han hecho de éste el elemento fundamental de su obra, y en la incorporación de nuevos medios que aportan originales soluciones estéticas y conceptuales en torno al mismo, y que ayudan a tratar de comprender cuáles son las claves de la identidad.

Las técnicas o medios empleados en esta materia irán de los tradicionalmente utilizados en el arte, como es el dibujo, la escultura o la fotografía, al uso del vídeo, la instalación y los medios informáticos, ya que las diversas posibilidades que éstos nos ofrecen en el terreno artístico como instrumentos de puesta en escena y teatralización sirven, entre otras cuestiones, para conceptualizar las formas sociales de representación que redefinen la realidad, observando en muchas ocasiones la inclusión y protagonismo del propio artista o de otras personas que “actúan” para él.

Tema este, el del disfraz, cuyos orígenes rituales y simbolismo conforman un recurso asimilado desde el arte primitivo como expresión transformadora, y el cual continúa atrayendo el interés para la sociedad y el arte. Esta investigación se concreta en el contexto contemporáneo, a partir del que se plantea una clasificación de los distintos tipos de disfraz utilizados, que serán englobados según características particulares, como la de los conceptos en los que se apoyan o las diversas formas de actuación. A lo que cabría añadir la recopilación bibliográfica de las experiencias realizadas hasta la actualidad en este terreno, es decir, el de la presencia del disfraz en el arte contemporáneo.

El objetivo principal de la presente Tesis Doctoral es, pues, el de investigar las distintas formas plásticas asociadas al disfraz, para lo que además de analizar por qué los artistas seleccionados han elegido a éste como

elemento fundamental de su discurso, se ha procurado obtener mediante estudio un gran número de ejemplos de obras en las que se ha hecho uso de esta temática, y que en muchas ocasiones han llevado a crear nuevas propuestas y a dar a conocer posibles nuevas fórmulas estéticas. Son pues también objetivos de esta investigación el estudio de los procesos de elaboración, así como el análisis de las influencias antropológicas, sociales o de la Historia del Arte ejercidas sobre el contexto del arte contemporáneo.

Con respecto a la metodología utilizada, esta investigación se ha estructurado de forma que permite delimitar tres temas básicos de estudio que han sido ya esbozados anteriormente, como son, en primer lugar, una introducción, en la que entre otros aspectos se plantean algunas de las raíces antropológicas y sociales fundamentales de esta temática.

Esta primera parte de la investigación marca a su vez el segundo y tercer tema de estudio, ambos centrados en el contexto del arte, primero en los precedentes, para a continuación pasar a comentar la presencia de este elemento transformista, el disfraz, en el arte contemporáneo, posterior a los años ochenta hasta la primera década del siglo XXI, siendo ésta la parte gruesa de la investigación.

Por otro lado decir que, con el objeto de analizar las diferentes simbologías y significados que acompañan a esta temática, la de la máscara y el disfraz, se han empleado diferentes fuentes para la búsqueda de información necesaria: libros de historia del arte, de estética, de antropología, psicología o sociología, así como revistas específicas de arte, catálogos monográficos de exposiciones, diversas publicaciones de los distintos ámbitos estudiados, vídeos o páginas web oficiales de los artistas cuya obra se incluye en esta investigación.

La presente investigación se encuentra a su vez ilustrada por documentación fotográfica e incluye una investigación práctica sobre el tema y un anexo:

- La investigación práctica trata de un proyecto personal compuesto de dos partes: una centrada en el camuflaje y, la otra, en el disfraz por aposematismo, en el sentido de llamar la atención y no ocultarse en el medio, y en las que a la vez que la autora continúa con la línea habitual de trabajo, le sirven para experimentar con algunas de las estrategias utilizadas por algunos de los artistas estudiados.
- El anexo recoge una serie de entrevistas en las que se ha podido obtener una mayor información de los artistas cuya obra es aquí tratada.

La hipótesis que justifica las distintas partes de esta investigación se basa pues en analizar la obra de toda una serie de artistas que utilizan la estrategia transformista (por medio de maquillajes, máscaras, transformaciones digitales...), en muchas ocasiones con una clara significación social de carácter reivindicativo o introspectivo, y en relación con determinados aspectos en torno a la identidad, es decir, no sólo bajo fines plásticos, estéticos o conceptuales, dejando así ver el claro vínculo que existe entre su presencia en el arte contemporáneo, y su uso en el contexto antropológico y social.

De forma que se podría decir que el disfraz les sirve a los artistas para continuar ahondando en las múltiples posibilidades que éste tiene como modo de transformación que es. A través de él reflexionan sobre cuestiones en relación con la sociedad, como pueda ser el medio ambiente y su decadencia, la supremacía de las nuevas tecnologías sobre el ser humano a través de la estética ciborg, o la reivindicación feminista, que entre otras formas plantean asumiendo los roles y estereotipos convencionales en torno a la mujer; también se disfrazan de *clown* como reflexión de aspectos en torno a la identidad y el rol que juega el artista en la sociedad; o se apropian de conocidas obras de arte del pasado como análisis, en muchas ocasiones crítico, sobre las mismas. Es decir, que la mayor parte de los artistas aquí incluidos eligen esta temática como reflexión de aspectos que forman parte del momento artístico y social actual, sin olvidar el carácter lúdico que subyace en muchas de las obras aquí incluidas, y que por otro lado el sentido del disfraz lleva implícito. En cierta medida se trata pues de poner en relación el uso del disfraz con la sociedad en la que los artistas se inspiran.

Es necesario aclarar que en la introducción antropológica, histórica y social comentada se plantea un estado general de la cuestión, para el que se hace necesaria la revisión de una serie de antecedentes históricos que ayudarán a entender el frecuente uso que se ha hecho, y se hace, de este elemento en las sociedades y en el individuo, y que a su vez han servido de inspiración para la creación artística, a partir de la que se ha establecido una clasificación de los tipos de disfraz más representativos, cuyo orden estructural atiende a la necesidad de exponer la información con la mayor simplicidad y lógica posible de cara a la correcta comprensión y desarrollo de la tercera y última parte de esta investigación centrada en el contexto artístico contemporáneo, y que como se ha comentado anteriormente, compone el fundamento de la misma.

También cabe comentar que, en el caso de libros cuya autoría resulta dudosa, se ha optado por seguir los datos de edición de las bibliotecas consideradas oportunas, como es el caso de la BNE, Biblioteca Nacional de España. Y debido a la necesidad de acotar la información, las propuestas aquí estudiadas responden a una selección que se basa en exponer los

suficientes ejemplos como para que el tema que se plantea, la presencia del disfraz en el arte contemporáneo, quede desarrollado de la forma más clara posible. Tema este que se desglosa en capítulos, en cada uno de los cuales se proponen las diferentes estrategias utilizadas en torno a un mismo tipo de disfraz. Por tanto, en esta Tesis Doctoral podemos destacar varios temas fundamentales: en primer lugar, el de la presencia del disfraz desde una perspectiva antropológica, aludiendo aquí a contextos como el mitológico, y haciendo especial hincapié en acontecimientos como el del carnaval como símbolo de renovación y subversión, así como su presencia en determinados momentos —o celebraciones— sociales; para a continuación pasar a plantear la sección fundamental de esta investigación, que es la de la presencia del disfraz en el arte, haciendo primero un breve recorrido por algunos de los antecedentes más destacados, que se desglosan según el tipo de disfraz utilizando: de camuflaje, disfraz animal, de payaso, etc. Posteriormente, y siguiendo el orden propuesto, el tema se centra en la presencia del disfraz en el arte contemporáneo, que al igual que ocurre con el contexto social, se podría entender como una forma de satisfacer cierta ilusión ancestral de metamorfosis, como ejercicio de liberación, acto reivindicativo o expresión subversiva de las formas no oficiales de cultura.

En lo que respecta al orden o estructura esquemática seguida, el contenido de cada uno de los capítulos es el siguiente:

En este capítulo I se hace un resumen de los aspectos a plantear, así como de los objetivos, la metodología utilizada, la estructura en la que se sustenta esta Tesis y la motivación que ha llevado a su desarrollo.

El capítulo II se centra en las raíces antropológicas, subrayando la importancia del disfraz a lo largo de la historia, sus orígenes rituales y simbolismos, las transformaciones o metamorfosis históricas más significativas, como es su importancia en la celebración popular del carnaval, o los diferentes tipos de disfraz social, hasta llegar a la sociedad actual donde, como se verá, el disfraz continúa siendo el elemento fundamental de muchas manifestaciones.

En el capítulo III se plantean los antecedentes artísticos en torno al tema que aquí nos ocupa, el disfraz, y éste se divide en dos partes: el capítulo III.1 y el capítulo III.2

El capítulo III.1 trata el tema del camuflaje y se constituye del capítulo III.1.1 y el III.1.2:

- En el III.1.1 se comentan tanto algunos aspectos históricos y sociales asociados al tema del camuflaje, como el vínculo existente entre éste y el arte.

- En el capítulo III.1.2 se plantean algunos ejemplos del uso de este ocultamiento en el arte.

En el capítulo III.2 se propone, siguiendo un orden temático, un recorrido por algunos de los ejemplos más significativos del uso del disfraz en el arte, los cuales, como en los casos anteriores, servirán de precedentes de muchos de los planteamientos expuestos posteriormente.

El capítulo III.2.1 se centra en la temática festiva y celebratoria planteada en el contexto del arte, donde el disfraz juega un importante papel. Unas expresiones artísticas festivas que, como se verá, irán transformando su sentido y representación, acorde con el momento histórico y el cambio social y cultural.

En el capítulo III.2.2 se comentan algunos de los ejemplos más significativos en lo que se refiere al tratamiento que ha hecho el arte del tema del *clown*, en muchas ocasiones planteado desde una perspectiva autoparódica con la que se abordan determinados aspectos sociales y existenciales.

En el capítulo III.2.3 el disfraz escogido es el animal, que va a ser planteado teniendo en cuenta tanto su importante protagonismo histórico y su diversidad simbólica, como la influencia de estos aspectos como precedentes del discurso de artistas posteriores.

En el capítulo III.2.4 se plantean diferentes expresiones o representaciones ambiguas de la sexualidad, desarrolladas de nuevo por el arte anterior a los años ochenta, y que en muchas ocasiones irán asociadas a la estética travesti.

El capítulo III.2.5 se centra en el *tableau vivant* o pintura viviente, forma esta extensamente utilizada en el arte.

En el capítulo III.2.6 el disfraz es planteado desde una perspectiva de crítica feminista, y éste engloba a su vez dos temáticas pertenecientes a los capítulos III.2.6.1 y III.2.6.2:

- El III.2.6.1 se basa en un breve recorrido por algunas de las propuestas realizadas por mujeres artistas, a través de las cuales reflexionan sobre aspectos en torno a la identidad y los juegos de roles, influyendo de forma determinante en el discurso de artistas posteriores.
- En el capítulo III.2.6.2., y debido a su importancia simbólica en la tradición cultural, se investiga sin embargo un tipo concreto de disfraz, el vestido de novia, a partir del que se plantean algunos de los aspectos antropológicos, históricos y simbólicos que concier-



nen a la celebración nupcial, y que ayudarán a entender el sentido de este vestido y por qué muchas artistas actuales lo escogen como elemento o motivo fundamental de su discurso.

El último capítulo que engloba este contexto de precedentes es el III.2.7, y se centra en el tema de las máquinas y los cuerpos protésicos.

En éste se comienzan comentando algunos ejemplos de objetos o trajes protésicos a partir de los que los artistas seleccionados han llevado a cabo sus propuestas artísticas, para continuar con otro tipo de trabajos dirigidos a reflexionar acerca de los avances tecnológicos y la experimentación robótica.

Una vez desglosadas las partes de las que se componen los precedentes de esta investigación, el capítulo IV se dirige al contexto de arte contemporáneo, posterior a los años ochenta, y éste se estructura siguiendo el mismo orden temático que el planteado en los capítulos anteriores.

En el capítulo IV.1 el tipo de disfraz estudiado será el del camuflaje, de ahí que el título incluya los términos *cripsis* y *mimetismos* que resumen dicha temática.

Para pasar al capítulo IV.2, en el que se plantean los diferentes tipos de disfraz utilizados en el arte contemporáneo, definidos como *aposematismos*, y que irán en el mismo orden que el propuesto en el capítulo de precedentes.

El capítulo IV.2.1 propone un recorrido por la obra de determinados artistas y colectivos cuyas propuestas se dirigen a la representación de lo festivo y celebratorio en lo que se podría definir como *carnaval contemporáneo*.

El siguiente capítulo es el IV.2.2, y en éste el disfraz propuesto es el del payaso, que en ocasiones adoptan los propios artistas, y con el que llevan a cabo toda una serie de proyectos fundamentados en la confusión y el absurdo.

En el capítulo IV.2.3 se plantea otro tipo de transformismo, el del disfraz animal, al que, como se verá, recurren numerosos artistas por medio de diversas estrategias y bajo diferentes conceptos como el de la crítica social, para expresar lo cambiante de la identidad, o para plantear la pérdida del instinto y la confrontación entre la tecnología y el territorio vulnerable del cuerpo, etc.

En el capítulo IV.2.4 se propone un recorrido por algunos de los planteamientos contemporáneos centrados en el transformismo y la representación del cuerpo travestido.

El capítulo IV.2.5 se fundamenta en el concepto de *tableau vivant* o pintura viviente, a partir de la exposición de diversas propuestas artísticas basadas tanto en conocidas obras de arte pertenecientes a diferentes periodos históricos, como en escenas contemporáneas, pues si bien la puesta en escena constituye la estrategia común de los discursos aquí incluidos, en este capítulo se propone la recopilación de aquellos que más se aproximan a la definición del término *tableau vivant*.

En el capítulo IV.2.6 se van a exponer diferentes planteamientos en los que el disfraz es utilizado desde una perspectiva feminista asociada a la identidad, continuación de lo planteado en el capítulo III.2.6., por lo que en éste se tratarán los mismos temas englobados en dos capítulos:

- Del capítulo IV.2.6.1 forman parte las propuestas llevadas a cabo por determinadas artistas que optan por asumir diferentes roles que, desde una perspectiva de reivindicación feminista, ayuden a reflexionar sobre los estereotipos convencionalmente asumidos.
- En el capítulo IV.2.6.2 se subraya la importante significación que el vestido de novia continúa teniendo en el arte actual, y que aquí va a ser planteado como “disfraz blanco”.

En el capítulo IV.2.7 se van a tratar los cuerpos protésicos y robotizados actuales, así como el cuerpo post-humano, para lo que se han escogido diferentes propuestas centradas en esta temática que, como en capítulos anteriores, es a su vez desglosada en diversos puntos según la perspectiva en la que los artistas seleccionados se apoyan.

El capítulo V se constituye de un proyecto personal asociado a la temática aquí tratada, y el cual se apoya tanto en las ideas y conceptos desarrollados por algunos de los artistas aquí incluidos, como en autores cuyos libros han sido escogidos como fuente de inspiración.

El capítulo VI resume las conclusiones a las que se ha llegado en esta Tesis Doctoral, con reflexiones de cada uno de los capítulos que la constituyen, y a través de las que se plantean posibles perspectivas de futuro.

En el capítulo VII se comentan las líneas fundamentales en las que se ha apoyado esta investigación, ya que ésta ha sido planteada como obra abierta, tratando de servir de punto de partida para futuros estudios sobre este tema, y dejando la posibilidad de nuevos desarrollos que den lugar a nuevas propuestas.

Por último se expondrán las fuentes bibliográficas y documentales utilizadas para esta investigación, y el anexo pertinente.

Queda comentar la motivación que ha llevado a realizar esta Tesis Doctoral, punto este que ha sido ubicado en último lugar por ser el que implica un mayor compromiso personal. Y a este respecto, la mayor motivación a la hora de realizar esta investigación y la elección del tema reside, fundamentalmente, en el desarrollo de la propia práctica artística, la cual durante los últimos años se ha centrado principalmente en la representación e interpretación del mundo del disfraz.

Tema este, el del disfraz, que atrae el interés del hombre por su poder para ocultar la identidad y reflexionar sobre ella al jugar a ser otro. Siendo éste el principal motivo por el que también se realiza un proyecto personal, que deberá entenderse dentro del contexto de esta investigación y de algunos de los conceptos planteados a lo largo de los capítulos que la constituyen. Un proyecto en el que, partiendo del dibujo y la fotografía como herramientas fundamentales, la autora del mismo se involucra como hacedora de las imágenes, y en ocasiones como figura que forma parte de la escena o escenario. Estas escenas, constituidas de oníricos escenarios de disfraz y máscara, se han apoyado en los conceptos teóricos de diferentes autores que a su vez se relacionan con el mundo de lo invisible, y expresan a través de un simbólico hilo rojo, motivo este el del hilo basado, entre otras cuestiones, en el sentido que adquiere en determinadas creencias y leyendas orientales. Si bien, como ya se ha comentado, esta temática surge de un interés y preocupación propios por una determinada estética, la del disfraz, que sirve para plantear determinados aspectos en torno a la identidad y la teatralidad implícita en un mundo de simulacro como es el actual. Conceptos estos que quedan expresados a través de imágenes y de unos textos.

Con las puestas en escena propuestas, y con las que se finaliza esta investigación, se pretende pues seguir ahondando en una temática fascinante y que refleja una parte de la visión sobre la realidad que tiene su autora, una realidad concebida algo enmascarada, escenificada. Aspectos estos que quizás estén implícitos en la propia identidad y en el ser, y que a su vez constituyen la base conceptual de muchas de las obras de las que aquí se habla, en las que el espacio escénico y el disfraz, sea por medios reales, virtuales o metafóricos, va a asumir un protagonismo especial. Se trata pues también de plasmar a la vez que criticar el mundo de apariencias, de lo que se concluye que el conjunto de las propuestas aquí incluidas son, entre otras cuestiones, reflejo de una sociedad, la actual, que tiende a lo teatral y aparente.



---

## *Raíces antropológicas e históricas. Disfraz social*

---

*Uno no se disfraza sólo para esconderse, se disfraza en igual medida para hacerse ver, para aparecer bajo una cobertura espectacular y atractiva, desconcertante y engañosa<sup>1</sup>.*

En este capítulo se va a comenzar retomando el término disfraz, fundamental en esta investigación, y cuyas distintas acepciones se engloban en los diversos aspectos a tratar.

En primer lugar se comentan los orígenes rituales y el simbolismo implícito en este término; para a continuación plantear algunas de las transformaciones o metamorfosis históricas más significativas como es la animal, presente en creencias muy antiguas y comunes a varios pueblos. Incluido en esta amplitud de significados en torno al disfraz animal, también se plantea el sentido simbólico de éste en otros contextos como el de las fábulas o, desde un carácter más general, su importancia en el Carnaval, así como en otro tipo de celebraciones populares; a continuación se pasa a hablar de otro tipo de disfraz social, el de la mascarada presente en las manifestaciones de carácter reivindicativo, o en el tan generalizado uso de prótesis y cirugía plástica; seguidamente otra perspectiva a plantear es la ficticia, encarnada por personajes fantásticos como los superhéroes, cuyo uso del disfraz se encuentra vinculado a su propia identidad; el siguiente punto a tratar es el de las modas pertenecientes a movimientos juveniles o tribus urbanas, donde se plantean también otros referentes como el de los diseñadores en el terreno de la moda; y por último se habla de la adopción de la apariencia del género contrario, un tipo de transformismo del que primero se comentan algunos antecedentes, para a

<sup>1</sup> Roger Caillois. *Meduse et Compagnie*.

continuación exponer los conceptos o términos utilizados socialmente para definir este tipo de estrategias transformadoras.

Y una vez planteados los aspectos a tratar en este capítulo, a continuación, y siguiendo el orden propuesto, se pasan a desarrollar cada uno de los puntos de los que éste se compone, como son los orígenes rituales y el simbolismo implícito en el disfraz, que conforman un recurso asimilado desde el arte primitivo como expresión transformadora. Una importancia simbólica del disfraz presente ya en el Paleolítico Superior, donde el cazador se disfrazaba con la piel y la cabeza del animal que deseaba capturar, transformándose así en el mismo.

También citar la importancia fundamental que adquiere el enmascaramiento en las múltiples celebraciones y ceremonias llevadas a cabo por las tribus primitivas, sean con carácter religioso, mágico, de iniciación a la pubertad, como rituales curativos de protección, como forma atávica de liberarse de los miedos, etc. Pues en las tribus la máscara y la pintura corporal eran, y aun en determinados lugares continúan siéndolo, elementos con los que se expresa aquello que se percibe como amenaza, o como representación de lo divino-desconocido.

Según el lenguaje provenzal, la etimología “masco” alude tanto a la máscara como a una “hechicera”, apareciendo como expresión simbólica de ciertos aspectos de lo sobrenatural. Y aunque esta definición hace referencia al campesinado de una región concreta, se halla vinculada o unida a las supersticiones universales y el universo infantil. De una forma u otra a través de la misma se intenta pues dominar el Más Allá, y éste es uno de los papeles de la máscara<sup>2</sup>.

Otro punto a tratar es el de las transformaciones o metamorfosis históricas más significativas, entre las que se halla la animal, un transformismo animal que cuenta con gran número de precedentes, como el de las historias sobre transfiguraciones pertenecientes a la *Metamorfosis* de Ovidio, libro escrito en el siglo I a. C., y que alberga alrededor de 250 historias sobre dioses, héroes y mortales, cuyas asombrosas transformaciones sirvieron para narrar la historia del mundo.

Unas transformaciones animales que, tanto en el contexto mitológico como en el folclórico, han adquirido un enorme protagonismo. Tal es el caso de la mitología griega, donde los dioses tienen tanto la capacidad de metamorfosearse en una forma distinta a la suya, como de lograr que los mortales se conviertan en animales, piedras u otros objetos pertenecientes o no a la naturaleza, por medio de una transfiguración que ha tenido distintas finalidades como la de sorprender a posibles víctimas, o la de plantear la proximidad existente entre este nuevo ser y el mundo salvaje.

<sup>2</sup> Allard, G. y Lefort, P., *La máscara*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 9.

En este contexto cabría hacer un inciso en la propia escenificación del proceso de metamorfosis con la que los artistas griegos buscaban reflejar el cambio de un estado anterior a otro posterior, y que solucionan de diversas formas, como, por ejemplo, representando al personaje protagonista rodeado de animales, indicando así las sucesivas transformaciones por las que éste pasa; con un animal pequeño en la cabeza del protagonista; con la propia imagen del animal en el que éste se convierte; o a través de una metamorfosis incompleta, siendo ésta la transformación más frecuente en el arte griego que consiste en representar la mitad del proceso por medio de partes animales como orejas, cuernos o pezuñas, introducidas en cuerpos humanos, o con una parte humana y la otra con la forma del ser (u objeto), es decir, mediante variaciones entre lo humano y lo animal, entre la parte superior y la inferior (*fig. 1*, *fig. 2*), dando lugar a toda una serie de figuras híbridas que serán indicativas del principio de una transformación<sup>3</sup>.



*Fig. 1 Calisto transformándose en osa. Fragmento de cratera apulia, ca. 390 a.e. Boston, Museum of Fine Arts.*



*Fig. 2 Hombres-delfín. En los hombros del vaso: un dios marino híbrido. Hidria etrusca, ca. 510-100 a.e. Toledo (Ohio), Museum of Art.*

Cabría también aquí citar a los personajes (héroes, cazadores, pastores, etc.) que son representados cubiertos por una piel de animal, aspecto este que igualmente cuenta con varias interpretaciones: como metáfora visual de unas cualidades sobrehumanas y signo de inversión; como intento de un dios por hacer que este humano sea visto a los ojos externos como un animal; o bien como signo indicativo de un estatus inferior o marginal, que mantendrá al personaje alejado del mundo civilizado y, por lo tanto, como representación del mundo animal con el que se encuentra asociado, dando así lugar a unos disfraces metamórficos que se corresponden con el interés, tanto de los artistas griegos como etruscos, por explorar las fronteras existentes entre lo humano y lo animal, así como las posibilidades formales de las mismas<sup>4</sup>.

En las escenas en las que el tema exige la presencia de seres compuestos, el hibridismo estimula la imaginación de los pintores [...].

Otros pintores van más lejos y se entretienen humanizando animales, fuera de todo contexto metamórfico, un asno o delfines con brazos tocando la flauta, o incluso criaturas fantásticas ya híbridas [...].

<sup>3</sup> Frontisi-Ducroux, F., *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*, Abada, Madrid, 2006, pp. 79-80.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 108.

Por muy lúcidas y fantasiosas que sean en apariencia, las metamorfosis de la imagen son también una forma de analizar y de representar visualmente las relaciones que se tejen entre el hombre y el mundo que lo rodea<sup>5</sup>.

La metamorfosis y la sustitución son pues formas alternativas de transformación animal ofrecidas por la mitología griega, que cuentan con ejemplos como el de la maga Circe, quien posee el poder de animalizar a los hombres<sup>6</sup>; también citar el polimorfismo propio de las divinidades marinas, con ejemplos como el de la lucha entre Tetis y Peleo<sup>7</sup>; la transformación de Acteón en ciervo —o cierva— según interpretaciones; o las conocidas metamorfosis, vínculos e hibridaciones, fruto de las aventuras amorosas del dios Zeus, quien a menudo adopta formas animales para conseguir a sus amadas (de toro en su relación con Europa, de cisne en su relación con Leda, de sátiro con Antíope...), si bien en ocasiones será él quien transforme a su víctima, como es el caso de Ío, una joven sacerdotisa de Hera a la que convierte en vaca para protegerla de la cólera de Hera<sup>8</sup> (*fig. 3*). Éstos son tan sólo algunos de los muchos ejemplos de metamorfosis humano-animal presentes en la mitología griega.



*Fig. 3* Ío, la mujer con cuernos. Escifo. ca. 440 a.e. Palermo. Museo Arqueológico de la Fundación Mormino.

Respecto a este vínculo o transformación humano animal, cabría también mencionar la importancia del totemismo en determinadas naciones de Norteamérica o en tribus indígenas, que observarán reflejadas en las cualidades de los animales determinadas fuerzas sobrenaturales o atribuciones espirituales, asignando incluso a la tribu o a un individuo concreto, el nombre de un animal, ya que el sentido fundamental de esta práctica se basa en el vínculo existente entre el hombre primitivo, los animales y las plantas, y su finalidad es la de protegerse o igualar las virtudes entre éste y su animal o planta tótem, unos conceptos que, entre otros muchos, han sido investigados por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, cuyos escritos han ayudado a comprender la carente realidad objetiva de

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>8</sup> *Cfr. Ibid.*, pp. 156-158.



esta práctica, a la vez que a observar la sabiduría e inteligencia en la que se basa.

El tótem —el animal totémico— no es el instrumento de una identificación entre él y un individuo o un clan. No es de naturaleza religiosa. No es tampoco de naturaleza psicológica [...]. El tótem es un instrumento conceptual [...]. Asocia series de diferencias, unas en el mundo natural, otras en el mundo social, y crea así unidad a partir de la diversidad<sup>9</sup>.

En este contexto cabría también hablar de la licantropía, un fenómeno conocido desde la más remota antigüedad, y que es aplicable a una enorme variedad de contextos históricos y culturales en los que la transformación en lobo va a adquirir un papel fundamental.

Este término tiene su origen en el griego antiguo *lykánthropos*, *lýkos* ‘lobo’ y *ánthropos* ‘hombre’, y alude a la creencia popular en la habilidad o poder del ser humano para transformarse o transformar a otro en lobo<sup>10</sup>, aspecto este que es frecuente encontrar en el folclore, si bien este término es también utilizado para definir la enfermedad mental conocida como *licantropía clínica* (del “lobizón”), un síndrome psiquiátrico (delirio neuropsiquiátrico) por el que la persona afectada cree convertirse en un animal, comportándose como tal gimiendo, gruñendo, arrastrándose, etc. Sin embargo, una enfermedad cuyo nombre se halla vinculado a la condición mítica de la licantropía comentada, no sólo alude al lobo, sino a una amplia variedad de criaturas<sup>11</sup>.

Esta metamorfosis humano-animal es pues objeto de discusión desde la Antigüedad, y tema muy recurrente para las sectas esotéricas de las civilizaciones arcaicas, siendo en la Edad Media cuando esta fenomenología (fantástica) se relacione con determinadas prácticas demoniacas. Estas creencias estas muy antiguas y comunes a varios pueblos, albergan ciertas supersticiones en relación a seres mixtos o híbridos considerados como un efecto de magia, y en ocasiones indicadores de una infracción contra la divinidad. Un mito, el de la licantropía, que forma parte de nuestra cultura desde la antigüedad, convirtiéndose la figura del hombre-lobo en objeto de multitud de dichos y leyendas, si bien estas creencias en torno a los hombres transformados en híbridos han sufrido, dependiendo del país, determinadas variaciones, mostrándose también bajo otras formas, como es el caso de los hombres-jaguar del Amazonas o los hombres-tigre de la India. Transformaciones estas surgidas de determinadas

<sup>9</sup> Bertholet, D., *Claude Levi-Strauss*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005, pp. 268-269.

<sup>10</sup> *Diccionario de la Real Academia Española* en su versión on-line, web. [http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=licantropía](http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=licantropía)

<sup>11</sup> Kaplan, H. I. y Sadock, B. J., *Tratado de psiquiatría VI*, Inter-Médica, Buenos Aires, 1997, p. 155.



interpretaciones de comportamientos rituales según los cuales, al llevar la piel de un determinado animal, dicha persona se identifica con el mismo.

Esta importancia la de la piel de animal, está presente tanto en costumbres rituales y narraciones, como en mitología, contexto este en el que se muestran unas características semejantes, las de que al cubrirse con ella, en los hombres acontece una conversión animal, o asumen la fuerza de éste, y junto al aspecto mágico que a ésta se le ha llegado a adjudicar, en ocasiones también ofrecerá una buena defensa contra las armas enemigas<sup>12</sup>.



**Fig. 4** El efecto de la droga, además de sensación de vuelo, modifica la percepción del propio cuerpo que, tal y como se muestra en la ilustración, parece semejarse al de una sirena.



**Fig. 5** Grabado de madera, siglo XV. Metamorfosis de las brujas en diferentes animales por efecto de la droga.

Otras conocidas transformaciones pertenecientes a cuentos fantásticos, mitos y folclore de todo el mundo, son aquellas asociadas a las mujeres en forma de brujas, quienes según determinadas creencias, se convierten en animales domésticos para introducirse en las casas sin que se detecte su presencia. El vínculo mujer-animal estará presente tanto en su propia transformación, como en la relación de sumisión que éstas van a mantener con respecto a la figura del macho cabrío o diablo, figura central de los aquelarres, en los que el consumo de drogas asume una función esencial que en ellas producía todo tipo de alteraciones perceptivas (*fig. 4, fig. 5*).

La evolución de la iconografía del diablo ha sido muy variada como también lo son las descripciones que de éste han hecho los diferentes reos. Metamorfoseado en forma de hombre con atributos de animal: con patas de cabra, cuernos de ciervo y orejas de carnero, y otras veces en forma de: perro, lobo y cabrón [...]. El aquelarre suponía un orden jerárquico presidido por el diablo. Asimismo, es un grupo secreto; quien revelase información sería muerto por las propias brujas<sup>13</sup>.

Por otro lado, y tal y como se ha mencionado anteriormente, las creencias y símbolos relacionados con el mundo animal han formado también parte de la cultura tradicional europea, una cultura que tiene sus raíces en la Edad Media, épo-

<sup>12</sup> Squicciari, N., *El vestido habla: consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 44.

<sup>13</sup> Gari Lacruz, A., "Los aquelarres en Aragón según los documentos y la tradición oral", en *Temas de Antropología Aragonesa*, núm. 4, 1993, pp. 241-261, cita pp. 243-244.

ca en la que había un gran interés por la naturaleza que queda evidenciado en los bestiarios, para cuya elaboración los escritores parten de las enseñanzas extraídas del comportamiento animal, además de basarse en autores antiguos como Aristóteles y su *Historia de los animales*, la *Historia natural* de Plinio, o la *Historia de los animales* de Eliano. Unas obras clásicas en las que queda reflejado el importante conocimiento que en la Antigüedad y el Medievo se tenía al respecto, si bien tanto escritores clásicos como medievales, dan una interpretación alegórica y moral, y no tanto objetiva al respecto<sup>14</sup>.

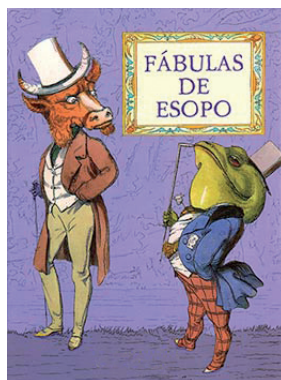


Fig. 6 Portada del Libro *Las Fábulas de Esopo*, publicado por la editorial Juventud en el 2004 con ilustraciones pertenecientes a recopilaciones de los últimos 100 años.

Es precisamente la riqueza de comportamientos distintos de los animales lo que hace de ellos unos extraordinarios significantes. En los animales encontramos representada gran parte de los comportamientos de los hombres [...]. Por ello se puede decir que el reino animal es una reserva casi inagotable de símbolos<sup>15</sup>.

En este contexto otro punto a comentar es el de las fábulas, las cuales plantean unas determinadas enseñanzas de especial interés para los más jóvenes, pues además de tener un contenido moral permiten alcanzar una mayor comprensión de la existencia y del porqué se establecen paralelismos entre caracteres y cualidades de los animales y los del ser humano del que son reflejo. Un contexto el de las fábulas cuyos precedentes, apoyados en el parentesco entre humanos y animales, se hallan en el *Panchatantra* hindú (hacia el 300 d. C.), en el que aparecen animales cuya forma muestra rasgos propios de la doctrina budista basada en la metempsicosis o transmigración de las almas, de forma que el personaje animal sirve para desvelar el vínculo o la afinidad existente entre lo animal y lo humano, a partir de la que tiene lugar la creación de la fábula<sup>16</sup> (fig. 6).

En el Oriente Medio las fábulas de Esopo fueron reescritas en el *Kalilah wa Dimna*, un manual del siglo octavo recopilado por Bidpai, y en el que aparecían relatos tradicionales sobre animales, cuya finalidad era la de educar a los gobernantes e ilustrarles sobre aspectos como el del peligro de la avaricia, la ambición o determinadas relaciones. Este estilo ejerce a su vez una fuerte influencia en escritores posteriores, como es el caso

<sup>14</sup> Mariño Ferro, X. R., *El simbolismo animal: creencias y significados en la cultura occidental*, Encuentro, Madrid, 1996, p. 9.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>16</sup> Argüello Scriba, S., "La fábula de animales, medio para enseñar", en <http://congreso.inie.ucr.ac.cr/memoria/documentos/5/La%20fabula%20de%20animales,%20medio%20para%20enseniar-Sol%20Arguello.pdf> (vi: 9 de noviembre de 2010).

de los cuentos infantiles ingleses como Winnie the Pooh, o los personajes estadounidenses como el ratón Mickey, el pato Donald o Krazy Kat, ya que Walt Disney era conocedor tanto de estos relatos antiguos como de las fábulas tradicionales, inspirándose en ellos para crear las que serán las primeras tiras de dibujos animados<sup>17</sup>.

La máscara de una bestia nos ofrece una forma de pensar. Miramos a través de ella para ver los códigos establecidos en la sociedad humana, y recibimos sus mensajes con ironía. En realidad, las fábulas de animales nos dan las lecciones más importantes y brillantes sobre la ironía porque suscitan nuestra simpatía para que vaya en sentido contrario a la lección que la fábula manifiesta<sup>18</sup>.

Incluido en este amplio contexto de significado en torno al disfraz animal, cabría también hablar del Carnaval tradicional, en el que tiene lugar la representación de la parte más desinhibida del hombre, de ahí que en esta celebración la imagen animal (sea a través del disfraz o de su presencia física) tenga un protagonismo fundamental llegando a ser, en ocasiones, la figura central del mismo. Por un corto espacio de tiempo el instinto y la libertad son trasladados al hombre, y es en esos momentos cuando, transformado en bestia, el hombre altera su comportamiento habitual para en su lugar adoptar el de ésta, favoreciendo así el clima de transgresión típicamente carnalesco.

Y esta participación del animal en el ámbito del Carnaval tradicional se clasifica a su vez en dos grupos, el de aquéllos que no han sido domesticados por el hombre, es decir, salvajes, y que mantienen una relación con él basada en la confrontación, y el de aquéllos que forman parte de su ámbito cotidiano, diferenciándose entre ellos por los significados simbólicos que la historia les ha ido confiriendo, y que han servido para identificarles<sup>19</sup>.

Esta representación animal por parte de los hombres, es emulada con disfraces, y a este respecto, entre los animales más frecuentemente representados se hallan los bóvidos, como es el caso de la vaca y el toro, conocido popularmente con el nombre de *vaquilla*, y cuya simulación será planteada por medio de elementos como el de una cabeza (real o simulada) con cuernos, un armazón, piel, arpillera o algodón, y una cinta a modo de rabo.

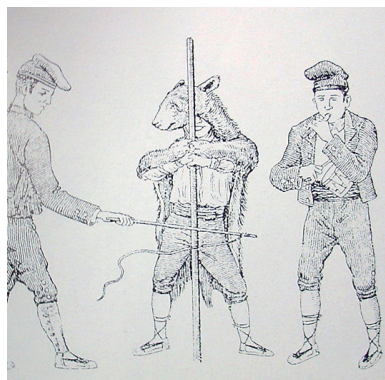
<sup>17</sup> Warner, M., "Oso y Rata: las fábulas animales de Fischli /Weiss", en Rodríguez, M. (coord.), *¿Son los animales personas? Peter Fischli y David Weiss* [Catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp. 67-74, cita pp. 68-69.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>19</sup> González-Hontoria, G., *et. al.*, "El animal como protagonista en los carnavales españoles", en *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, Madrid, núm. 31-32, 1983, pp. 3-9, cita p. 3.

Otros animales que han formado parte de este contexto carnavalesco son los de montura, como es el caso del caballo, la mula y especialmente el burro, animal que generalmente se muestra como disfraz burlesco utilizado para la parodia y la crítica social.

El burro sin ningún tipo de materialización real o fingida, es el autor y protagonista del testamento que con carácter de crítica social pronuncia el martes de Carnaval una persona elegida a tal propósito. Aquí el burro, inteligente y crítico para con los vicios de los vecinos, encarna al propio Carnaval. El testamento de animales está documentado y estudiado<sup>20</sup>.



**Fig. 7** Esta ilustración muestra un ejemplo de disfraz de oso utilizado en la península, se trata del *El Ball de l'ós*, de Prats de Molló, al Vallespir.

En lo que respecta al caballo, su disfraz aparece bajo la forma de disfraz de *cheval-jupon*, un caballo-caballero, próximo a la figura mitológica del centauro y asociado a significados como el del viaje de las almas. Los hombres llevan en la cintura un armazón recubierto de tela, y provisto de cabeza y cola de caballo. Éste estaba ya presente en el teatro antiguo, origen de algunos seres míticos, y en el contexto carnavalesco ha sido representado tanto de forma simple como con variantes mucho más elaboradas<sup>21</sup>.

Otra de las simulaciones animales más habituales (especialmente en la Península) es la del oso, que encarna la fuerza bruta procedente de lugares como pueda ser el bosque, y cuya representación se basa en un disfraz completo realizado de materiales como pieles, cartón y pellejos, y que irá acompañado de un complejo ritual vinculado al ciclo estacionario que concluye con su desaparición o “muerte”. La presencia ritual de este disfraz animal, en un pasado, y en determinadas zonas, iba asociado a toda una serie de danzas (*fig. 7*).

Un soltero se colocaba una zamarra, fardos y un par de alpargatas de cáñamo en la cabeza a modo de orejas, asaltando en medio del baile a una supuesta majada; los jóvenes imitaban a las reses cazadas cayendo por el suelo entre la hilaridad y las bromas del público<sup>22</sup>.

Y junto al oso otro animal asociado a la llegada de la primavera y el transporte de las almas, y que han formado también parte de este contexto carnavalesco es la cigüeña, uno de los favoritos del carnaval eslavo

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>21</sup> Gaignebet, C., y Florentin, M. C., *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, Alta Fulla, Barcelona, 1984, p. 7.

<sup>22</sup> Satué Oliván, E., “Nuestro oso en el recuerdo: el folklore (IV)”, *Serrablo*, Sabiñánigo, núm. 82, 1991, pp. 30-31, cita p. 30.

y germánico, cuyo sentido simbólico ha sido modificado hacia el transporte de los niños.

Se esperaba de ellos que trajeran toda el alma, todo el espíritu del cual el año naciente, por último fecundado, alumbraría el tiempo. Sin ellos, no había renovación posible. Es en la plena conciencia de este poder animal sobre la naturaleza cuando los hombres, en este periodo crítico, imitan a los animales. Aún sería necesario precisar el sentido exacto de esta mimesis.

Teniendo cada especie su lugar en la creación (como enseñan todas las mitologías) y su significación, ninguna máscara animal podría ser “gratuita”. Puesto que uno no se metamorfosea al azar, nadie se disfraza impunemente<sup>23</sup>.

Otro de los disfraces a comentar es el del hombre-ciervo, típico de zonas como Provenza donde se le conoce con el nombre de *l'Alse*, y que era representado por medio de un tocado con orejas y una montura que remitía a la figura del *Cocu* o cornudo, que al igual que el oso procede del mundo del más allá, mostrándose bajo diversas formas como la del dios subterráneo de los celtas, conocido con el nombre de *Kernunnos*, y cuya simulación iba también asociada a la liberación de las almas<sup>24</sup>.



Fig. 8 Las *Trangas* de Bielsa en el momento de su actuación recorriendo el pueblo.



Fig. 9 Proceso de transformación de un joven del pueblo de Luzón (Guadalajara), disfrazado de *Diablo*.

Continuando con este recorrido, una de las representaciones animales más frecuentemente utilizadas en el carnaval tradicional es la del macho cabrío, símbolo de fertilidad, y que cuenta con ejemplos como el del carnaval de Bielsa en el Pirineo oscense, donde hoy en día se continúa celebrando una mascarada en la que interviene las *trangas*, representación del macho cabrío, cuyo disfraz de aspecto demoníaco se constituye de piel de buco, dientes de patata y cuernos en la cabeza, llevan la cara mascarada de negro, y al andar producen un fuerte ruido debido a los cencerros que llevan atados a la cintura<sup>25</sup> (fig. 8), y que de forma muy similar está también presente en otros lugares como es el caso de *Los Diablos de Luzón* (Guadalajara) (fig. 9).

<sup>23</sup> Gaignebet, C., *op. cit.*, p. 92.

<sup>24</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 94-95.

<sup>25</sup> Benítez Tellaetxe, C., “El carnaval de Bielsa. La tradición en la construcción de identidades”, en *Revista del Centro de Estudios de Sobrarbe. Instituto de Estudios Altoaragoneses*, Boltaña (Huesca), núm. 10, 2004, pp. 119-194, cita p. 139.



En lo que respecta a los pájaros, la observación de determinados comportamientos que demuestran inteligencia, el bipedismo o el canto, ha llevado al hombre a sentir una gran admiración hacia ellos, asociándolos a aspectos propiamente humanos. Una atracción simbólica por este animal, que en el contexto que aquí nos ocupa, y haciendo especial referencia a la Península, a zonas de Cataluña, como Tarragona, será representado a través de muy diversas formas como la del *moixó Foguer* (pájaro Foguero), cuyo disfraz consistía en un traje de punto untado con una sustancia sobre la que iban adheridas plumas, simulando así la apariencia de un pájaro, que encarnaba todo el sentido de la fiesta<sup>26</sup>.



**Fig. 10** La siguiente ilustración muestra a los protagonistas de la mascarada del casament y de la mort del gat, de Prat de Comte, a la Tarra Alta. El gato, aunque con menos frecuencia que otros animales, ha sido también popularmente representado en el carnaval.

Y otro de los disfraces de ave frecuentemente utilizado en el carnaval tradicional es el de gallo, cuya presencia se remonta al siglo XVI, y que si bien en un primer momento consistía en una capucha con la forma de una cabeza de gallo, éste se irá simplificando hasta reducirse a una cresta roja. Como apunta Claude Gaignebet, este disfraz aparece representado en algunas obras de Bruegel<sup>27</sup>.

Otras importantes figuras del carnaval tradicional son las del perro y el gato, cuya representación ha tenido lugar en distintas zonas de la Península como Cataluña, donde, a modo de sátira respecto a los acontecimientos de la zona, se llevaba a cabo un ritual en el que dos personas disfrazadas de este animal por medio de unas máscaras de piel de oveja y una cola de esparto, protagonizaban el casamiento del gato y la gata, para a continuación caer uno de los dos enfermo y recitar la sátira a modo de testamento<sup>28</sup> (fig. 10).

Un último ejemplo a comentar es el de la gran relevancia que va a asumir la intervención metafórica del pez en determinadas zonas costeras como Santoña (Cantabria), donde esta figura y su representación por medio del disfraz, constituye el principal factor de comparsas y murgas como la titulada “Juicio en el fondo del mar”, cuya representación, en un pasado, era llevada a cabo por los lugareños, quienes se cubrían y enmascaraban por medio de un sayo cerrado y cosido con pieles disecadas de las variadas clases de peces (palometa, verdel, merluza...), además de embadurnarse el rostro con betún o tizarlo de hollín<sup>29</sup>, materiales estos que posterior-

<sup>26</sup> González-Hontoria, G., *op. cit.*, p. 8.

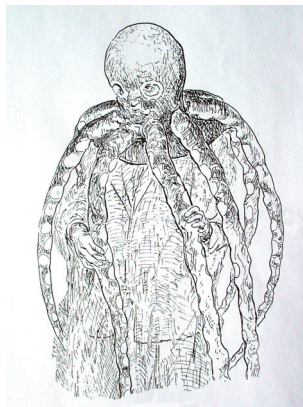
<sup>27</sup> Gaignebet, C., *op. cit.*, p. 92.

<sup>28</sup> González-Hontoria, G., *op. cit.*, p. 8.

<sup>29</sup> Gomarín Guirado, F., y Haya Martínez, J., *Juicio en el fondo del mar o la singularidad de un carnaval marinero en Santoña (Cantabria)*, (José M<sup>a</sup> Cossío, 24): F. Gomarín, Santander, 1986, pp. 53-54.



**Fig. 11** Ilustración de una máscara de pez de 1983 que representa al Barbo tal y como aparece en el *Juicio final* carnavalesco actual de Santoña, Cantabria. La altura de la cabeza es de 70 cm.



**Fig. 12** Ilustración de una máscara de pulpo de 1982 del carnaval actual de Santoña, (Cantabria). Materiales varios, tela y pintura.

mente son sustituidos por porexpán, telas, cola y pintura, con los que se buscará encubrir el protagonismo humano a través del animal más cercano y gracias al cual se subsiste (*fig. 11, fig. 12*). Esta representación del pez, cuenta con una abundante simbología desde la antigüedad, y cuya manifestación y enmascaramiento se fundamenta en un ritual de agradecimiento a la vez que de crítica social, donde el carácter lúdico es fundamental<sup>30</sup>

A este respecto una de las especies más representativas de estos días es la de la sardina, cuyo origen, dentro del contexto carnavalesco, irá unido a la muerte del Carnaval, una muerte simbolizada en *El entierro de la sardina*, que significa el fin de todo exceso y el comienzo de una época de abstinencia marcada por el periodo cuaresmal<sup>31</sup>.

Tras lo expuesto queda evidenciado el importante protagonismo y la diversidad simbólica del disfraz animal, en lo que a culturas y contextos se refiere, como es el caso del citado carnaval.

Además de estas representaciones e hibridaciones animales existen otros muchos tipos de disfraz como es el caso, dentro de la geografía española, de *Os peliqueiros* (peluca) (*fig. 13*), una celebración que tiene lugar en el sur de Galicia, en Laza (Orense), en época de carnaval, y que se constituye de diferentes contenidos como el del “fareleiro”, donde los participantes se arrojan harina; el “cisneiro”, similar pero con ceniza; o el “corredoiro”, que emplea la tizne de carbón de la leña quemada, y cuyo nombre designa a los jóvenes que se disfrazan con una careta de abedul pintada con cara amuñecada, calzones sobre medias rojas, zamarra, chaqueta y una fusta. En esta celebración participan también otros personajes, y finaliza con el simulacro de un testamento y enterramiento con el que se pondrá fin a un ritual carnavalesco que forma parte de los ritos ancestrales gallegos<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>31</sup> González-Hontoria, G., *op. cit.*, p. 9.

<sup>32</sup> Armestre, P., “Os peliqueiros”, en *Arte Fotográfico: Fiestas Populares*, Madrid, núm. 624, 2010, pp. 33-37, cita p. 33.

Estas representaciones carnavalescas constituidas de gran variedad de expresiones fundamentadas en el disfraz, tendrán lugar en el tiempo de las “carnestolendas”, de sentido opuesto al de la represión sexual y la formalidad de la Cuaresma, y cuyos orígenes se hallan en toda una serie de celebraciones presentes en las distintas culturas y credos, que iban dirigidas a sus diferentes divinidades, y que posteriormente son introducidas dentro del catolicismo, como son las fiestas paganas de Apis en Egipto; las dionisiacas griegas, o las lupercales, saturnales y bacanales romanas; las fiestas celtas del muérdago, planta utilizada para las fiestas asociadas al final del año; o las de la antigua Sumeria, donde también tenía lugar un tipo de celebración semejante.



Fig. 13 *Peliqueiros* de Laza (Orense).

Desde esta perspectiva cabría comentar que el carácter celebratorio y ritual que acompaña al carnaval tradicional va a sufrir una enorme transformación que llevará a hacer del mismo un espectáculo controlado, alejado ya de su simbolismo inicial, pero que igualmente cuenta con una enorme variedad de formas en su representación: contrastes de colores, originalidad y en ocasiones lujo, y donde sus participantes se convierten en grandes exhibicionistas, como lo constatan los famosos carnavales de Río de Janeiro, Venecia, Santa Cruz de Tenerife o Cádiz<sup>33</sup>.

A este respecto, otro tipo de celebraciones o fiestas sociales en las que el disfraz asume igualmente un papel fundamental, serían aquellas dirigidas al patrón de una ciudad en las que, en ocasiones, una vestimenta específica constituye el fundamento de las mismas, como ocurre en las fiestas de San Fermín y el característico uniforme blanco complementado con el fajín y el pañuelo rojo, además de la presencia de gigantes, cabezudos y procesiones que forman parte del evento y que, como ocurre con otras muchas fiestas populares, tienen su comienzo en el “chupinazo”, es decir, en el disparo de cohete donde multitud de pañuelos rojos (en este caso concreto) dan color a una celebración en la que el bullicio y la diversión constituyen los elementos propios de este escenario festivo<sup>34</sup>.

También de rojo se tiñe el pueblo de Buñol (Valencia) en la *Tomatina*, este color constituye el elemento fundamental de esta manifestación popular del mes de agosto que, como su título indica, se centra en una batalla de tomates cuyo principal aliciente es el de la diversión de sus participantes que semidesnudos se impregnan a sí mismos y al paisaje en una pictórica composición<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> López, A., “Carnavales”, en *Arte Fotográfico: Fiestas...* (cit.), pp. 28-32, cita p. 28.

<sup>34</sup> Vera, S., “San Fermín”, en *Arte Fotográfico: Fiestas...* (cit.), pp. 43-47, cita p. 43.

<sup>35</sup> Aliño, B., “Tomatina”, en *Arte Fotográfico: Fiestas...* (cit.), pp. 38-42, cita p. 38.





**Fig. 14** Guerras cántabras celebradas entre agosto y septiembre en Los corrales de Buelna (Cantabria).



**Fig. 15** Tamborrada infantil celebrada en San Sebastián cada 20 de Enero de forma paralela a la de los “tamboreros” adultos .



**Fig. 16** Procesión de Semana Santa celebrada en Cuenca.

En este contexto peninsular otra celebración a comentar es la de las *Guerras cántabras* (fig. 14) celebradas en Los Corrales de Buelna (Cantabria), y que se presentan como una auténtica producción cinematográfica, pues ante el espectador desfila un amplio despliegue de personajes que parecen proceder de otra época, en concreto, de hace más de dos mil años, ya que éstos recrean la lucha del emperador César Augusto contra los cántabros para sojuzgar al pueblo que había resistido el dominio de Roma, y en las que son los propios vecinos, disfrazados con las corazas propias de los atuendos de la época, quienes llevan a cabo la recreación de la célebre batalla<sup>36</sup>.

Otro desfile, en esta ocasión infantil, a comentar, es el de *La Tamborrada* (fig. 15), celebrada en San Sebastián, y que consiste en unas curiosas y plásticas formaciones festivas con las que se conmemora la Guerra de la Independencia del siglo XIX, y que conforman un exuberante espectáculo de carácter teatral, tanto por los atuendos como por sus protagonistas que aparecen divididos en dos grupos: los *tamboreros*, que como su nombre indica, tocan el tambor, y cuyo disfraz imita el uniforme de un ejército de la época napoleónica, y los *cocineros y aguadoras*, quienes desfilarán con instrumentos como la herrada y el barril<sup>37</sup>.

Y ya para finalizar este breve recorrido por las celebraciones tradicionales españolas vinculadas al disfraz, las procesiones de Semana Santa constituyen una de las manifestaciones más impactantes (fig. 16), pues a los repiques de tambores se le suman el sonido de otros instrumentos, los cantos desgarrados de las saetas o, cómo no, los disfraces, que irán del de soldado de la guardia romana, a la procesión de capirotos, dando lugar a unos actos procesionales en los que, los desfiles, los penitentes, y todo lo vinculado a las hermandades en sus respectivas salidas procesionales, configuran unas imágenes de gran plasticidad.

<sup>36</sup> Lopesino, C., “Guerras cántabras”, en *Arte Fotográfico: Fiestas...* (cit.), pp. 23-27, cita p. 23.

<sup>37</sup> Rivas, R., “La Tamborrada”, en *Arte Fotográfico: Fiestas...* (cit.), pp. 2-6. cita p. 2.

Es Semana Santa la representación iconoclasta que magníficos imagineros representaron de la Pasión, que son venerados en tronos de perfumadas flores, que salen a las calles luciendo tallas, andas barrocas y mantos bordados... todo lujo para los sentidos que se ven desbordados por la pasión de los fieles, luces de velas y olores de incienso<sup>38</sup>.

Estas celebraciones pertenecientes al folclore y las fiestas populares, aunque con una enorme diversidad de sentidos, mantienen una esencia común, la de la importancia del disfraz en su papel transformador.

Desde una perspectiva alejada ya del contexto carnavalesco tradicional, otros usos del disfraz se hallan, cómo no, en el contexto teatral y cinematográfico, donde éste ayuda a definir y encarnar la identidad de cada personaje, si bien este elemento de transformación ha perdido su sentido inicial, siendo en ocasiones considerado contrario a la caracterización.

Otro punto a comentar es el del uso de caretas en determinadas manifestaciones sociales, en las que ésta se convierte en el elemento o motivo simbólico fundamental de una determinada reivindicación, con ejemplos como el del uso de unas máscaras blancas y neutras, que a modo de pasacalles funcionan como repulsa a la violencia de género (fig. 17); o el caso de las manifestaciones públicas llevadas a cabo en el 2011 como apoyo tanto a la red Wikileaks desde la que se han filtrado documentos secretos de Estados Unidos, como a su creador, Julian Assange, encarcelado en el Reino Unido. En esta protesta uno de los elementos identificativos más utilizado ha sido el del uso de unas máscaras como la del protagonista de la novela gráfica *V de Vendetta* (fig. 18), que al igual que en su contexto de referencia, sirven para identificar a los sublevados<sup>39</sup>. Otro tipo de mascarada a comentar sería aquella asociada a la cada vez más habitual utilización de cirugía plástica como estrategia de embellecimiento y rejuvenecimiento, o como transformación radical con la que asumir una apariencia diferente, con conocidas personalidades en el mundo del espectáculo como puedan



Fig. 17 Manifestación llevada a cabo en Valencia por Colectivos sociales, políticos y sindicatos el 25 de noviembre de 2011, contra la Violencia de Género.



Fig. 18 Varios miembros de Anonymous posando con Máscaras de Guy Fawkes.

<sup>38</sup> Alemán, C., "Semana Santa", en *Arte Fotográfico: Fiestas...* (cit.), pp. 49-53, cita p. 49.

<sup>39</sup> Información extraída de la página web del autor <http://iamjulianassange.com/julian-assange-hero.php> (vi: 20 de febrero de 2003).

ser Michael Jackson o Cher, considerados iconos del poder y la influencia ejercida por la ideología de la cultura estadounidense sobre el imaginario contemporáneo, y que forman parte de la obsesión social por adquirir una determinada apariencia con la que asumir la presencia perfecta de un andrógino artificial.

Michael Jackson es un guerrillero del aspecto; una víctima de sobredosis del bisturí; un mutante profesional que busca tener el control pleno de su imagen hasta modelarla a la medida de sus obsesiones, y que anuncia el advenimiento de una nueva raza hecha a mano<sup>40</sup>.

En este contexto cabría comentar la influencia ejercida por los cánones de perfección impuestos socialmente a través de los medios de comunicación, unos cánones e iconos de belleza que, como alude Soledad Córdoba en su tesis, son manipulados desde su origen, por lo que la belleza que se propone como paradigma no es sino el resultado de múltiples transformaciones cosmético-quirúrgicas que acaban afectando a la sociedad, y muy especialmente a las mujeres que se ven presionadas por no alcanzar estos modelos, si bien en los últimos años también son muchos los hombres que se someten a este tipo de operaciones.

Esta obsesión se debe pues a que el modelo propuesto socialmente no es sino la imagen reconstruida de una belleza artificiosa, eternamente joven e imposible sin la intervención quirúrgica. Por supuesto, esta mascarada es todavía más imposible de alcanzar cuando se trata de una imagen de manipulación fotográfica.

Esta no aceptación biológica genera una nueva mentalidad en lo que al propio cuerpo se refiere, que lleva a transformarlo, repararlo y reconstruirlo, para conseguir un mayor éxito social; de ahí que la cirugía estética para liposucciones, tratamiento de *botox* y *liftings*, operaciones de nariz, labios realzados, estiramientos de rostro o aumento de pecho, haya experimentado un enorme crecimiento, y con pacientes cada vez más jóvenes que buscan alcanzar la apariencia perfecta, el ideal de belleza impuesto por los medios de comunicación de todo el mundo, y en cuya intención subyace, en último término, el deseo de combatir la finitud<sup>41</sup>.

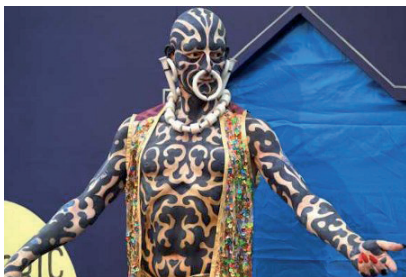


Fig. 19 Horace Ridler, *El Gran Omi* o *El Hombre Zebra*.

En este contexto otros ejemplos de transformación radical a comentar serían aquellos que responden más bien a un imaginario personal, con ejemplos como el llevado a cabo por Horace Ridler, más conocido como *El Gran Omi* o *El Hombre Zebra* (fig. 19), considerado uno de los

<sup>40</sup> Mejía, I., *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, p. 64.

<sup>41</sup> Córdoba Guardado, S., *La representación del cuerpo futuro*, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, 2007, p. 434. Tesis publicada en el repositorio institucional Eprints complutense.

primeros *showman* en tatuarse completamente el cuerpo con el objeto de transformarse en otro. Este aristócrata inglés que perteneció a la armada británica decidió, tras la Primera Guerra Mundial, realizar en su cuerpo toda una serie de transformaciones tatuándolo con franjas negras semejantes a las de las cebras, para vivir del espectáculo<sup>42</sup>.

También Tom Leppard, más conocido como *El Hombre Leopardo* (fig. 20), decide transformar su apariencia cubriendo todo su cuerpo de manchas como las de este animal, el leopardo, llegando a ser considerado por el libro Guinness de los récords como el hombre más tatuado del mundo<sup>43</sup>.

Desde esta perspectiva otro ejemplo de transformación sería el llevado a cabo por el técnico en sistemas Dennis Avner, conocido como *Stalking Cat* (Gato Acechante) (fig. 21), quien con el objeto de alcanzar la misma apariencia que indica su nombre, durante veinte años se somete a diversas cirugías para modificar la forma de sus orejas y su rostro, haciendo también uso de prótesis de resina para modelar sus facciones, partirse el labio superior como el del felino; ponerse implantes en los dientes para simular colmillos que se dividirá y afilará, utilizar lentillas especiales o tatuarse el cuerpo entero con rayas de tigre, transformándose así en un híbrido humano-animal que lleva a asociar su imagen con el ámbito cinematográfico, literario y artístico, con el cómic y los dibujos animados, ya que esta figura híbrida ha formado parte del imaginario desde la antigüedad, la Edad Media... y continúa vigente en el ámbito fantástico y de ficción del contexto contemporáneo<sup>44</sup>.

Un ejemplo muy similar es el encarnado por el estadounidense Erik Sprague, más conocido como *The Lizard man* (El Hombre Lagarto) (fig. 22), quien ha optado por tatuar totalmente su cuerpo, en este caso de verde y con diseños, para transmutarse en un reptil. Como lo hiciera Dennis, también Erik



Fig. 20 Tom Leppard transformado en *El Hombre Leopardo*.



Fig. 21 Dennis Avner transformado en *Stalking Cat* (Gato Acechante).



Fig. 22 Sprague transformado en *The Lizard man* (El Hombre Lagarto).

<sup>42</sup> S. a. "Horace Ridler *El Hombre Zebra*", en <http://noseq.com/apuntes-y-monografias/10502229/horace-ridler-equot-el-hombre-zebraequot/> (vi: 20 de abril de 2010).

<sup>43</sup> S. a. "El increíble hombre leopardo", en <http://www.extra.ec/ediciones/2011/05/04/especial/el-increible-hombre-leopardo/> (vi: 20 de abril de 2010).

<sup>44</sup> Mejía, I., *op. cit.*, p. 63.

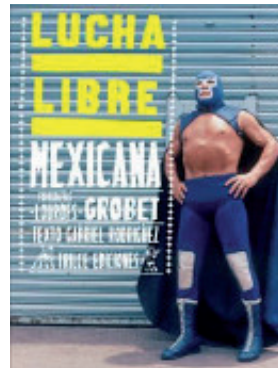


se lima los dientes en forma puntiaguda, además de ponerse implantes de teflón en la frente para modelar su rostro como el de este animal, haciendo uso de la cirugía láser para dividirse la lengua en dos, y como en los casos anteriores, también él se dedica al show y la exhibición.

Distanciado de la comunidad de los seres vivos comunes, los “monstruos” adquieren de facto esa valoración, no precisamente envidiable: convertirse en objetos de curiosidad y de espectáculo<sup>45</sup>.

Desde una perspectiva ficticia del disfraz, otro punto a comentar es el de la “identidad secreta” encarnada por personajes fantásticos como los superhéroes, quienes mediante esta estrategia crean para sí dos identidades diferentes: una perteneciente a la persona civil, y la otra como superhéroe, aspecto este que logran disfrazándose (o quitándose el disfraz), y mostrando una identidad distinta a la que públicamente muestran como héroes.

El superhéroe es pues una persona de aspecto común que hace uso del disfraz cuando debe actuar, adoptando incluso un aspecto humano falso, con ejemplos clásicos como el de Clark Kent (Superman) o Peter Parker (Spiderman). Si bien en ocasiones en lugar de disfrazarse estos personajes optarán por alterar la fisonomía de su cuerpo transformándose de una forma mágica, realizando un acto específico, pronunciando una determinada palabra o incluso, en determinadas circunstancias, dichas transformaciones establece una relación entre dos personajes diferentes, un humano y un superhéroe, en que uno se transforma en el otro y viceversa.



Figs. 23 y 24 Portadas del libro *Espectacular de lucha libre* de Lourdes Grobet, editado por Trilce Ediciones. 2007 y 2008.

Los superhéroes de los cómics reflejan lo mejor y lo peor de la humanidad, tocando problemas personales, políticos, sexuales y sociales en una forma que ningún otro medio puede. A su vez, cuentan con una extraordinaria riqueza iconográfica y de repertorios simbólicos que incluyen importantes zonas de cultura popular y su repercusión en el imaginario colectivo<sup>46</sup>.

Un mundo de ficción el del superhéroe, cuya influencia aparece reflejada en ámbitos como el de los luchadores mexicanos (especialmente hasta los años 80), quienes asumen la identidad de diversos personajes fantásticos propios del cómic, adoptando un nuevo nombre y por medio de un determinado atuendo, aspecto este que queda perfectamente reflejado en el libro

<sup>45</sup> Ardenne, P., “Arte bajo el prisma del poshumano”, en Cruz Sánchez, P. A. y Hernández-Navarro, M. Á. (eds.), *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2004, pp. 267-293, cita p. 275.

<sup>46</sup> Navarro Fernández, W., “Artwoman! Dibujando puertas ante muros infranqueables!”, en Gualda Caballero, M. (coord.), *La Elegida/Ángeles Agrela* [Catálogo de exposición], Diputación Provincial de Huelva, 2006, pp. 15-20, cita p. 16.

*Espectacular de lucha libre*<sup>47</sup> (fig. 23, fig. 24 ), en el que, como importante cronista visual de este mundo, Lourdes Grobet presenta un extenso reportaje fotográfico centrado en los luchadores mexicanos no sólo en el terreno del ring, sino también en el ambiente familiar, en sus festejos y lugares de reunión, etc., y siempre con la máscara puesta como demostración de la fuerza que ésta les aporta. Una manifestación que Grobet considera continuación de la cultura popular mexicana asociada a lo ritual, si bien se haya también asociada a fenómenos sociales como el comentado en torno a las identidades ficticias procedentes del mundo del cómic, de ahí las nuevas identidades asumidas por estos luchadores como el Niebla o el Santo<sup>48</sup>.



Fig. 25 Jesús Ramos con uno de sus pacientes, Batman, a quien no dudaría tratar en su consulta.

En relación al cómic cabría también comentar la investigación acerca de Batman, el hombre murciélago, realizada por Jesús Ramos, psiquiatra del hospital Ramón y Cajal de Madrid, quien partiendo de su interés por éste y otros personajes del mundo de ficción, decide aplicar sus conocimientos psiquiátricos y escribir el libro *Batman visto por un psiquiatra* (fig. 25), en el que va más allá de su motivación como lector al observar en este personaje unas características personales muy atractivas, como es el hecho de que en vez de optar por dedicarse a alguna profesión relacionada con la defensa de la ley se disfraza de murciélago, lo que constata en él un problema mental que, según argumenta este médico, se debe al trauma que le acompaña desde la infancia al presenciar el asesinato de sus padres. Este disfraz se prolonga a todas las facetas de su vida, tanto como Bruce Wayne, como asumiendo el rol de superhéroe, por lo que no llega nunca a ser él mismo, además de no ver resueltas ninguna de sus hazañas heroicas o personales, ya que en este caso se trata de un ser vulnerable que se disfraza, y no de un personaje con superpoderes. A partir de estas conclusiones Jesús Ramos considera que el primer paso de su terapia sería el de abordar sus episodios depresivos con un tratamiento antidepresivo, completando dicha terapia con sesiones de psicoterapia que le permitirán enfrentarse al conflicto que le supuso la muerte de sus padres. Según comenta el propio autor:

La armadura de murciélago no es el único disfraz del superhéroe. El personaje vive disfrazado toda su vida como Bruce Wayne<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Grobet, L., *Espectacular de lucha libre*, Océano, Méjico, 2008.

<sup>48</sup> En su análisis de este proyecto fotográfico, la historiadora de Arte Mercedes Repringer apoya más la posibilidad de influencia de fenómenos como el del cómic en la adopción de una identidad de superhéroe por parte de los luchadores mexicanos, que como una reminiscencia a la cultura popular. Ver ciclo de conferencias acerca del Carnaval, organizado por la UCM en febrero de 2008 en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Madrid.

<sup>49</sup> Bartolomé, A., "Batman necesita venir al psiquiatra", en *Diario Médico. Líder en información sanitaria*, DM. Diario Médico, Madrid, núm. 3.758, 13 de noviembre, 2008. p. 24.

Y a este respecto cabe comentar que son muchas las fuentes que han investigado la interesante personalidad de este personaje.

En este contexto social en torno al disfraz, otro punto a tratar es el de las modas y subculturas urbanas como la del *cosplay* (fig. 26), expresión de un mundo de ficción fundamentado en el disfraz, que se corresponde con la expresión de un infantilismo privado en el que parece dominar la fantasía, gracias a la cual sus seguidores se inventan toda una serie de identidades alternativas, escenarios, sucesos y experiencias, en las que tiene lugar el intercambio psicológico de identidad que todos los actos relacionados con el disfraz comparten, si bien ésta requerirá de una mayor dedicación.

Conocida desde mediados de los años ochenta como subcultura urbana, y como una tradición japonesa más, *cosplay* es un término inglés que proviene de *costume* 'disfraz' y *play* 'juego'. Esta manifestación se caracteriza por ser practicada principalmente por jóvenes conocidos como *cosplayers*, que se disfrazan para interpretar a alguno de los personajes favoritos del manga, el anime, grupos de música, personajes de películas... Una "tradición contemporánea", surgida en las Ferias del Cómic de Japón, que se ha convertido en todo un evento que se ha extendido a través de culturas y los media.

Junto a ellos hay otras personas que se dedican a fotografiarles, los conocidos como *kameko* (*kamera kozo*, *chico de la cámara*), de lo que se deduce que en el estilo y forma de vida *cosplay* la ropa trasciende su funcionalidad o diseño, para convertirse en un medio de expresión y comunicación.

La mayor parte de los numerosos fenómenos sociológicos asociados a la moda en Japón se encuentran vinculados al término "cosplay", una manifestación que podría ser entendida como fantasía sofisticada y codificada que se fundamenta en la utilización de atavíos transformadores.

Y entre las numerosas variantes *cosplay* cabría comentar, por lo atractivo de su estética, el *Visual Kei*. Este es un movimiento o estilo también



Fig. 26 Ejemplo de Cosplay.

de procedencia japonesa, surgido a mediados de los años ochenta, y con el que se conocía a determinadas bandas de música de música en Japón, si bien este término alude más a la apariencia de sus integrantes. La propia palabra *kei*, traducida del japonés, significa 'estilo', pudiendo fácilmente deducir que se refiere a un estilo visual consistente en el uso de un vestuario teatral, llamativos peinados de colores con formas dramáticas, y un maquillaje que apenas muestra la diferenciación de género, dotando a la persona que lo lleva de un aspecto andrógino.

En cierta forma este estilo o moda pretende ser subversivo y transgresor, pues al contrario del pensamiento japonés, lo importante será destacar.

A su vez éste cuenta con varios sub-estilos como el *Angura Kei*, influenciado por la cultura japonesa tradicional, y que hará referencia al teatro kabuki, de ahí que sus seguidores lleven ropas típicas del país como el kimono; el *Kote Kote Kei*, que se caracteriza por ser más oscuro y andrógino, también muy extravagante y constituido por vestimentas como apretados corsés, cueros o látex, pantys de encajes y zapatos de altas plataformas...; o el *Oshare Kei*, de carácter más alegre y juvenil<sup>50</sup>.



Fig. 27 Lolita retratada en Harajuku (Tokio).

En estrecha relación con el *Visual Kei*, otra de las muchas corrientes *underground* o subculturas de origen japonés a comentar es la de las *Lolitas* (fig. 27), cuya estética se fundamenta en la combinación entre las corrientes juveniles y la aristocracia de siglos pasados, principalmente de la épocas barroca, rococó y victoriana, convirtiéndose en un estilo muy popular entre las adolescentes japonesas que tienen en Harajuku (Tokio) su área de acción favorita. Un género o moda *Lolita*, cuyo nombre alude a la naturaleza infantil de algunas de sus prendas, la mayor parte de las veces confeccionadas por ellas mismas, y que en caso contrario encargan a medida en boutiques especializadas como *Metamorphose*<sup>51</sup>.

A diferencia de otros *cosplay*, las *Lolitas* no son amigas del exhibicionismo, caracterizándose por mostrar un comportamiento fundamentado en la modestia, el recato y la discreción. Este estilo cuenta también con toda una serie de subestilos como es el caso del EGL (*Elegant Gothic Lolita*) o el EGA (*Elegant Gothic Aristocrat*), que promueven una imagen de Lolita vinculada con la estética del neogótico victoriano; las *otlolis* (*otaku lolitas*), cuya estética se halla en relación al manga y el anime; o las *Gothic Lolita* (*Gosurori*), que incorporan a su estética motivos y colores clásicos del gótico japonés. Una moda o subcultura japonesa, la del *cosplay*, que ha ido extendiéndose por el resto del mundo, y que en España cuenta ya con cientos de seguidores que en zonas como el barrio de Fuencarral de Madrid, o en el Borne de Barcelona, encuentran las tiendas adecuadas para su vestuario<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Minako, "¿Qué es el Visual Kei?", en <http://otakuproject77.forocreacion.com/t42-que-es-el-visual-kei> (vi: 10 de febrero de 2011).

<sup>51</sup> Esta es la abreviación de *Manifesteange Metamorphose temps de fille*, una de las principales cadenas japonesa que cuenta con ropa boutique para las *Lolitas*, y cuyo criterio dice ser el de ayudar a la transformación sin ser esclavo de la moda actual. Ver información extraída de la página web de la tienda <http://www.metamorphose.gr.jp/english/> (vi: 29 de abril de 2010).

<sup>52</sup> Sáez, S., "Gothic & Lolita", en <http://www.elmundo.es/yodonablogs/2007/04/30/shopping/1177919881.html> (vi: 14 de noviembre de 2010).



Incluidas en este tipo de subculturas provenientes de ámbito del ocio, cabría también hablar de otra tendencia que consiste en la apropiación de la apariencia de determinadas personalidades públicas. Se trata de las *ganguro*, *yamanba* o *kogal* (fig. 28, fig. 29), siendo éstos los nombres de las niponas que optan por disfrazarse de sus divas, de supermodelos occidentales o de rubias californianas, para ser su réplica. También citar el *Animegao*, una variante del *cosplay* de carácter muy extravagante, y que consiste en emular al personaje con su apariencia exacta; o el *Kigurumi*, que alude al disfraz de personajes animales<sup>53</sup>.



Figs. 28 y 29 Ejemplos de Fanmakimaki Ganguro  
Manba Yamanba japonesas.

En este contexto social, y en relación a los personajes animales antropomorfos, cabría hablar del género *furry*, una categoría o subgénero que vuelca su fantasía en personajes de ficción animal a los que dotan de personalidad y características humanas (fig. 30). Originado en la década de los ochenta como una fusión entre ciencia ficción, cómic y animación, y con gran presencia en Internet, es en los encuentros y convenciones Furry fandom, como es el caso de Anthrocon, en Filadelfia, cuando surge realmente esta afición a disfrazarse de animales, hasta convertirse en una subcultura<sup>54</sup>.

Esta estética *furry*, ha atraído el interés de ámbitos como el de la televisión, o el de los grupos de música pop, que han hecho referencia al género tanto incluyendo a estos personajes en sus videoclips, como en



Fig. 30 Esta imagen del 2011 muestra la fotografía grupal de Futsuiters en Anthrocon, la convención de furris más grande del mundo, que tiene lugar en Pittsburgh, Pensilvania.

<sup>53</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 14 de noviembre de 2010).

<sup>54</sup> Devil Slim, R., "Furry", en <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=furry> (vi: 23 de noviembre de 2010).

las letras de sus canciones. Tal es el caso de *Super Furry Animals*, *Moby*, *The Flaming Lips*, *Grandaddy*, *Marilyn Manson*, *Of Montreal* o *Gym Class Heroes*.

Un contexto el de las modas y tendencias urbanas, cuyo principal objetivo es pues el de transformar la apariencia cotidiana bajo diversas ideologías o finalidades. Y cabría también aquí hablar del uniforme, con el que se trata de borrar la individualidad propia de la elección de una u otra prenda, para conducir a un plano de legalidad, donde cada gremio viste de una determinada manera con la que es identificado. Tal es el caso de los uniformes de las azafatas, los bomberos, los médicos, el atuendo de las órdenes religiosas, el de los policías o guardias urbanos o, cómo no, el uniforme militar, al que más se asocia esta palabra, y que ha influido en el mundo de la moda, convirtiéndose la ropa de camuflaje militar en uno de los prototipos de las casas de moda<sup>55</sup> que han hecho de ésta un supuesto uniforme “no regulado” y transgresor (fig. 31, fig. 32, fig. 33). En este contexto se hallan algunos de los estilos o subgéneros ya comentados, y otros de los que se habla a continuación, y que aluden a los elementos de identificación grupal con los que se crea una especie de solidaridad entre semejantes, se trata de las tribus urbanas, que aparecen como poder desestabilizador. Es decir, que en estos casos se trata del empleo del uniforme de forma no regulada, y que se convierte en potenciador del desorden, por lo que se podría decir que el destino del uniforme es quizás el de la falta total de funcionalidad<sup>56</sup>.

Esta historia la del uniforme y sus significados, lleva a otras posibles interpretaciones como la de la identificación grupal, de unión con el grupo, que es lo que caracteriza y define a las subculturas juveniles y tribus urbanas, que buscan un modelo estético con el que sentirse reafirmadas, es decir, un atuendo de grupo opuesto a cualquier apariencia estandarizada.

A este respecto son muchos los prototipos y nuevas tendencias que se presentan como disfraces sociales,



Fig. 31 vb39. Fotografía de Vanessa Beecroft que muestra un claro ejemplo de uniforme, el de los marines.



Fig. 32 Escolares uniformados. Serie *School Days/A* realizada por Tomoko Sawada en el 2004, en Osaka.



Fig. 33 Majorettes fotografiadas por Charles Fréger entre el 2000 y el 2001.

<sup>55</sup> Estos aspectos en torno a la ropa de camuflaje militar y su asociación con la moda son más extensamente comentados en el capítulo III.1.1.

<sup>56</sup> San Martín, F. J., “Uniformes y libreas”, en *Exit: imagen y cultura*. [núm. 27]. *Uniformes*, Madrid, agosto/octubre 2007, pp. 154-156, cita p. 154.

de carácter muy variado y plural, y que no obstante muestran algunos rasgos comunes como es su escasa duración, pues éstas surgen principalmente de la necesidad, por parte de los jóvenes, de búsqueda de una identidad, de pertenecer o sentirse aceptados por un grupo de personas con las que poder compartir ideas y vivencias, y cuyo rasgo identificativo es el de la atracción por el disfraz que se evidencia en una determinada estética.

El inicio de estas subculturas juveniles surgidas en las grandes ciudades a comienzos del siglo xx, coincide con un momento en el que surgen las primeras investigaciones sobre las bandas juveniles que, como ya se ha comentado, van en muchos casos vinculadas a un género musical, y que de algún modo se podrían considerar como un desfile social “carnavalesco”, cuya importancia de la apariencia se debe, fundamentalmente, al

hecho de que pertenecer a una tribu implique no sólo una identificación personal, sino también una rebeldía estética con la que expresar el rechazo hacia el modo de vida tradicional<sup>57</sup>.

Entre las variadas características y conceptos asociados a este término cabría destacar el de que:

- En una tribu tienen lugar juegos de representaciones que le están vedados al individuo normal.
- Mediante la tribalización se reafirma la contradictoria operación de una identidad que quiere escapar de la uniformidad y no duda en vestir un uniforme. Se trata, por lo visto, de símbolos de pertenencia, un juego entre máscaras y esencias.
- El *look* más extremado y menos convencional revela una actitud autoexpresiva más intensa de lo habitual<sup>58</sup>.

Y a este respecto, si bien persisten muchos tipos de tribus urbanas, se podrían citar ejemplos anteriores como el de los *mods*, de 1973, y los *punks*, de 1975, que se hallan entre las primeras; los *new romantic* (llamado en español “nuevo romanticismo”), un movimiento o subgénero musical de la *new wave*, cuya estética llamativa es lo que más destaca en él, con origen en los clubs londinenses, y que en sus comienzos, a principios de 1970, mantenía similitudes con el *glam rock*, influyendo en artistas tan conocidos



Fig. 34 Estética New Romantic. Grupo musical Adam And The AnDs.

<sup>57</sup> Costa, P. O., et. al., *Tribus urbanas: el ansia de identidad juvenil entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 138.

<sup>58</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 91-92.



como Brian Eno o David Bowie, quienes hacían uso de cosméticos y vestían ropa afeminada, siendo ésta la esencia de esta estética glamourosa que ya no existe (fig. 34).

Otra tribu urbana a comentar, por lo destacado de su estética, es la de los *rockabillys*, cuyo origen se halla en los Estados Unidos hacia la década de 1950, surgiendo como modo de vestir perteneciente al *rock and roll*, y que supuso una revolución tanto en el sector musical como en el de la moda. Ésta perdió influencia y popularidad para a principios de los años ochenta tener un *revival* que la ha convertido en una nueva subcultura. En la medida de lo posible estos nuevos *rockabillys* se apropian de los elementos y la moda propia de la cultura del momento como es, en el caso de los hombres, el uso de corbates, camisas con flecos, hombrecas, pantalones estrechos, peinados de altos tupés o grandes patillas; o en el caso de las mujeres, zapatos de plataforma, vestidos entallados con grandes escotes, pelo ondulado con flequillo corto y rojo de labios.

También citar la subcultura gótica, surgida en el Reino Unido entre finales de los años setenta y mediados de los ochenta, y que continúa vigente, destacando por su carácter oscuro y erotizado, el gusto por la filosofía, y por influencias tan dispares como es el *punk* o la estética victoriana e isabelina, de ahí el uso de encajes, medias de rejilla, corsés, guantes, sombreros de copa y maquillaje muy pálido y contrastante, además de contar con complementos como el de una joyería de temática religiosa, mágica o macabra. Esta atractiva e impactante estética ha llegado incluso a inspirar a diseñadores de alta costura para sus diseños, como es el caso de John Galliano o Alexander McQueen. Pudiendo aquí citar también a los *darks*, de claras semejanzas estéticas y conceptuales con la subcultura gótica<sup>59</sup>.

Adentrándonos en un contexto más reciente cabría hablar de la moda *cyber* perteneciente a la cultura cibernética o cibercultura (fig. 35), nombre que alude a una subcultura inspirada en la ciencia ficción y en relación



Fig. 35 Moda *cyber* perteneciente a la cultura cibernética o cibercultura.

<sup>59</sup> Oropeza Nájera, K., "Tribus urbanas", en <http://www.acmor.org.mx/cuam/2009/Secund-Humand/543-Esc%20Ciud%20Cuern-TRIBUS%20URBANAS.pdf> p. 3 (vi: 11 de febrero de 2011).

con el ciborg, con un carácter futurista, y cuyos seguidores muestran un especial interés por las nuevas tecnologías y la música electrónica.

Al igual que otras modas juveniles también el *cyber* se divide en diferentes sub-grupos entre los que se hallan el *cyberpunk*, surgido de la combinación entre cibernética e ideología *punk*, y cuya estética se caracteriza por el uso de telas rasgadas para sus trajes, cuero, cuadros escoceses, ropa sintética y crestas de colores llamativos; el *Japan cyber*, que muestra exageradas decoraciones con referencias al *Visual Kei* japonés ya comentado; o el estilo *cybergoth*, consistente en el uso de trajes de látex y charol, colores de neón, pelo con extensiones similares a cables, maquillaje fosforito, y el uso de estrambóticos accesorios como puedan ser las gafas de aviador o el uso de máscaras antigás. Y esta cultura cibernética o cibercultura, supuso también una importante innovación estética en otros ámbitos como el cinematográfico o el literario<sup>60</sup>.

Otra tendencia o estilo adoptado por las nuevas generaciones es el *tecktonik* “tck” (fig. 36), basado en una combinación entre el hip-hop y otros estilos tecno, que nacido en Holanda tuvo también en Bélgica, a finales de los 90, su base, para pasar a popularizarse en Francia, España y en el resto del mundo, hasta convertirse en un tipo de estilo-dance, además de en una marca comercial, que se caracteriza por varios aspectos como el de la vestimenta en la que destacan los colores de neón, el peinado “futurista” y especialmente el maquillaje, consistente en diseños en el rostro como el de una estrella alrededor de un ojo en color oscuro o rosa, además de toda una serie de accesorios decorativos como calaveras y águilas, guantes blancos sin dedos, bandas para los brazos que brillan en la oscuridad, o *glowsticks*, unos tubos de colores con los que los jóvenes *tecktonic* bailan en las discotecas. Al igual que otros estilos o modas contemporáneas, el fenómeno *tecktonik* tiene su origen en Internet, donde muchos de sus seguidores se graban en entornos cotidianos para a continuación subir los vídeos a sitios web con la finalidad de intercambiarse consejos.



Fig. 36 Grupo de jóvenes *Tecktonik* “tck”.

<sup>60</sup> Pérez, L., “Culturas urbanas: Cybers”, en <http://enlaescuela.elnortedecasilla.es/2011/edicion2011/pinar4/12653-culturas-urbanas-cybers.html> (vi: 15 de marzo de 2011).

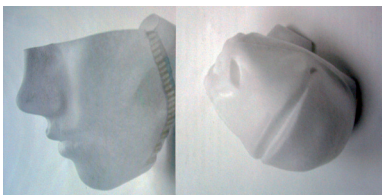
Y entre la larga lista de nuevos movimientos o modas juveniles vinculadas de alguna manera al disfraz, cabría por último comentar el caso del estilo *emo* y *scene*, originarios de los Estados Unidos, de ciudades como Spokane (Washington). El *emo* se asocia a un tipo de personalidad muy emocional y vulnerable, de cierto victimismo, y cuyo estilo se caracteriza por llevar ropa oscura y con determinadas combinaciones de colores llamativos, fuertes maquillajes unisex, y un minucioso cuidado del peinado de corte muy definido. Al igual que otras tendencias urbanas, también el *emo* estuvo en sus inicios asociado a un género musical, en este caso derivado del *hardcore* de finales de los años 80, y a una determinada actitud y filosofía de vida que, como se ha comentado, tiene por centro las emociones, con tendencia a la insatisfacción hacia el mundo que les rodea, y cuya influencia se extiende hacia muy variados tipos de arte o cultura como la del cómic. Si bien, aunque éstas sean las características fundamentales del movimiento *emo*, por su carácter llamativo, éste va a ser igualmente imitado y seguido como *look* juvenil, y es en este contexto donde entra el *scene*, en íntima relación con los *emo*, pero con un mayor énfasis en la moda (fig. 37). *Scene* viene de la palabra ‘escena’, un nombre muy gráfico con el que se alude a un estilo de personas que por sus gustos variados van saltando de escena en escena sin llegar a constituir una tribu urbana, siendo ésta la principal diferencia entre el *emo* y el *scene*, pues este último no es tanto una cultura urbana sino una moda, y aunque ropa y estilo sean muy similares, la principal diferencia entre ambos estriba en el tipo de música con el que se identifican, y su visión de la vida, mucho más positiva en estos últimos<sup>61</sup>. A este respecto cabría mencionar *We Are Experienced*, un libro monográfico realizado por Danielle Levitt<sup>62</sup> a modo de reportaje fotográfico, que se encuentra centrado en el tema de las modas y los modos juveniles norteamericanos, es decir, en todo este tipo de tendencias o movimientos urbanos contemporáneos que son seguidos por jóvenes, y de los que cabría destacar la importante vida social en Internet que éstos tienen, especialmente en las galerías de imágenes, donde el “disfraz” constituye su vínculo



Fig. 37 Joven *emo-scene*.

<sup>61</sup> Beiiderbathory, I., “emo y scene”, en <http://www.eemos.org/forum/topics/emoy-scene> (vi: 10 de febrero de 2011).

<sup>62</sup> Levitt, D., *We Are Experienced*, powerHouse Books, Nueva York, 2008.



**Figs. 38, 39 y 40** Máscaras pertenecientes al proyecto *To Be Someone*, de Mintdesigns, realizado en Mash™, tejido no-tejido altamente termoplástico y proporcionado por Asai Kasei Fibers Corporation. Estas mascarillas aprovechan las características de este material, ligero, moldeable y resistente, mediante termo-compresión.

fundamental de unión con el grupo. Según declara Joel, uno de los seguidores de estos estilos:

Empecé a vestir así por un compañero en el Myspace. Flipé. No tenía ni idea de que era un *scene*. Al principio parece solo cortarse el pelo, ropa apretada, Converse y todo eso, como un *emo*. Todos empiezan siendo pardillos, luego se vuelven *emo*, y acaban siendo *scene*. Es menos oscuro y más alegre. Joel, 17 años<sup>63</sup>.

Junto a éstos, existen toda una serie de estilos, o modas, mucho más difíciles de clasificar, y donde el carácter del disfraz es, en ocasiones, menos evidente.

Y a este respecto, una de las características comunes de los grupos urbanos es la de situarse al margen de lo que consideran como oficial de una cultura, además de oponerse al carácter individualista que constituye el modelo dominante de toda la modernidad a través de un sentido colectivo y grupal. Se trataría del resurgimiento, por parte de determinadas subculturas juveniles, de ciertos comportamientos “tribales”, de un neo-tribalismo, que surge como rechazo de estos grupos a la pérdida de la capacidad cohesiva de una sociedad<sup>64</sup>.

Respecto a este vínculo entre lo social, el mundo de la moda y el disfraz, cabría también comentar el trabajo planteado por algunos diseñadores a raíz de la gripe porcina o gripe A, una epidemia que inundó los medios de comunicación y a partir de la que, en diferentes lugares del mundo como Japón, se pudo ver a personas luciendo muchos tipos de mascarillas, algunas de divertidos diseños, fruto de una nueva propuesta titulada *To Be Someone fashion face masks* (fig. 38, fig. 39, fig. 40), con la que **Mint Design** buscará hacerle frente a los resfriados, a la gripe o la contaminación, poniendo una nueva cara al propio rostro, y con dos versiones a elegir, de rostro humano o de chimpancé<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Roth, L., “Emo scene. Entrevistas”, en *NEO2*, Ipsum Planet, Madrid, núm. 77, octubre, 2008, pp. 72-89, cita p. 88.

<sup>64</sup> Madrid, D., *Tribus urbanas: ritos, símbolos y costumbres*, Arcopress, Córdoba, 2008, p. 32.

<sup>65</sup> S. a., “To Be Someone fashion face masks 2-piece set by Mint Design”, en <http://www.japantrendshop.com/to-be-someone-fashion-face-masks-p-824.html> (vi: 15 de noviembre de 2010).



Una propuesta semejante es la de la diseñadora **Irina Blok** quien, ante la preocupante situación provocada por la comentada epidemia, decide también realizar una edición limitada de algunos de sus modelos: con la nariz de un cerdito, con una cremallera, con barba, con una enorme boca..., dando así un toque de humor, color y diseño a este producto<sup>66</sup> (fig. 41). Respecto a este vínculo entre moda y disfraz existen otros muchos ejemplos, como el de la presentación realizada por la marca coreana pushBUTTON, en el 2008 (fig. 42), de una de sus colecciones, en la que sus modelos aparecían ocultando su identidad tras unas enormes cabezas de ositos.



Fig. 41 Máscaras diseñadas por Irina Blok.

En este mismo contexto de la moda cabría también comentar el vínculo que ésta mantiene con la tecnología, aspecto este cada vez más buscado por las marcas, con ejemplos como el de la colección *Futura-ma* de Mariano Toledo, quien considera fundamental el que la ropa lleve incorporada tecnología en una sociedad que vive conectada; o las creaciones de Julieta Gayoso, responsable de la marca *Indarra DTX*, y cuya intención es la de que las prendas cumplan diversas funciones, de ahí que proponga la combinación entre moda, química y electrónica. Si bien son muchos ejemplos de prendas presentes en el mercado que ofrecen las ventajas de esta combinación, y que enlazarían con el discurso de algunos artistas que también profundizan en este vínculo entre tecnología y vestuario, siendo la intención el punto que diferencia unos de otros<sup>67</sup>.



Fig. 42 Colección de moda pushBUTTON, 2008.

Cabría citar aquí a la figura de **Steve Mann** (fig. 43), profesor del Departamento de Ingeniería Eléctrica y Computacional de la Universidad de Toronto, y especialmente conocido como inventor del *WearComp* (ordenador vestible) y el *WearCam* (un mediador de realidad). Se ha considerado necesario incluirlo tanto por la proximidad estética y conceptual de las propuestas de artistas comentados en esta investigación, como por su trayectoria, la cual queda reflejada en

<sup>66</sup> Díez, P. M., "Mascarillas 'fashion', el último grito de la gripe A", en <http://abcblogs.abc.es/trasunbiombochino/2009/05/12/mascarillas-fashion-aultimo-grito-la-gripe-a-2/> (vi: 13 de noviembre de 2010).

<sup>67</sup> S. a., "Chick lit a la Argentina", en [http://it-it.facebook.com/note.php?note\\_id=17571394204](http://it-it.facebook.com/note.php?note_id=17571394204) (vi: 3 de noviembre de 2010).



*Cyberman*<sup>68</sup>, un documental en el que, como protagonista, **Steve Mann** expone su propia personalidad, teorías e incluso eslóganes, del mismo modo que lo hicieran **Stelarc** o **McLuhan**. Y a este respecto, el proyecto en el que ha fundamentado sus investigaciones y su vida tiene como principal objetivo el de servir literalmente de interfaz, donar, como dijo **Orlan**, el cuerpo al arte, y en este caso a las nuevas tecnologías, y quitar las posibles fronteras entre ambos, es decir, entre la máquina y el ser humano. Conceptos estos a partir de los que desarrolla sus invenciones, y en los que se basa el comentado documental en el que **Mann** actúa como protagonista.

Considerado como el primer ciborg verdadero del mundo por el estrecho vínculo que mantiene con la máquina, pues ésta es su única forma de ver y experimentar el mundo, **Mann** se considera incluso como el primero de una nueva evolución de humanos, debido al equipo ideado por él mismo como extensión de sus propios sentidos, y que le permite desarrollar funciones propias de un superordenador, el que lleva implantado en su cabeza, como por ejemplo controlar su cuerpo mediante el pensamiento, ir más allá de los sentidos humanos al contar con el sonar de un murciélago, ver rayos infrarrojos. Es decir, que ya no ve el mundo exterior, sino una imagen generada por ordenador a través de la luz que entra en sus gafas<sup>69</sup>. Según declara el propio Steve Mann:

“Veo el mundo sólo a través de la computadora”, o “Todos vamos a ser lo que soy ahora”<sup>70</sup>.



**Fig. 43** Cartel de la película documental *Cyberman*, protagonizada por Steve Mann en 2001.

Frases estas que **Mann** propone como reflexión de sus invenciones, investigaciones y experimentos, y que tanto a él como sus tecnodiscípulos, les servirán para marcar el fin de la separación entre el hombre y la máquina.

Por último comentar que sus invenciones, al igual que las de determinados artistas<sup>71</sup>, no van solamente dirigidas a la experimentación, sino también a la función social, como es el caso del *WearComp*, que podría ayudar a los ancianos con la enfermedad de Alzheimer dotándoles de una memoria artificial, o la silla de ruedas ci-

<sup>68</sup> Película documental de 87 minutos, dirigida por Peter Lynch, realizada en Canadá en 2001.

<sup>69</sup> Laytner, L., “Cyborg Professor”, en <http://www.editinternational.com/photos.php?id=47dde4a480e22> (vi: 20 de febrero de 2011).

<sup>70</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 20 de febrero de 2011). Traducción propia.

<sup>71</sup> En este contexto se hallan algunas de las propuestas de Marcel-Lí Antúnez, cuya obra es extensamente comentada en el capítulo IV.2.7.

borg, diseñada para que los tetrapléjicos y parapléjicos puedan desplazarse fácilmente utilizando el poder de sus mentes.

Un último punto a tratar en este contexto de disfraz social es el de la apariencia del género contrario, un tipo de transformismo del que primero se van a plantear algunos antecedentes, para a continuación pasar a explicar determinados términos o conceptos sociales. En primer lugar se comentan algunos aspectos etnográficos y antropológicos en relación a la estética travestista, a la inversión de géneros, y que forman parte de los ritos de transformación con los que se pretendía marcar las diferentes etapas de la vida, como la del paso de la niñez a la pubertad, la ceremonia matrimonial, el momento del parto o la muerte.

Un modo evidente de inversión es la adopción del atuendo del sexo opuesto. El resultado, y en cierto grado el motivo de tal cambio es puramente social, y expresa un deseo de unión y de buen compañerismo<sup>72</sup>.

Con respecto a estas transformaciones a través de la ropa, existen numerosos ejemplos pertenecientes a diferentes culturas en las que, la mayor parte de las veces, son los hombres los que basándose en el principio de transferencia o contagio se apropian de unos determinados símbolos o atributos asociados al papel de las mujeres en la sociedad. Apropiación esta que llevan a cabo travistiéndose de mujer, o copiando algunos de los procesos fisiológicos femeninos.

A este respecto, cabría citar algunos ejemplos como el del ritual nupcial que tiene lugar en lugares como Marruecos, donde la noche anterior al matrimonio, conocida como la noche de la *henna*, el novio visita a la novia no sólo para que le aplique *henna* en las manos, sino también para invertir parcialmente su apariencia apropiándose de algunos de los objetos de su futura esposa.

En el caso de la ceremonia del parto, son muchos los ejemplos pertenecientes a diversas culturas en las que el cambio de personalidad lleva implícito un cambio de estado, tal es el caso de la mujer guatemalteca, que al dar a luz el marido se viste con sus ropas, o los nómadas *erukala-vandhu* procedentes de la India del Sur, en cuya tradición existen unos ritos de inversión consistentes en que en el momento del parto la mujer debe transmitir los dolores al marido quien, inmediatamente, se disfraza con su ropa para simular estar pasando por el mismo proceso.

Otro tipo de transformación es la que acontece entre los indios de Nuevo México y Arizona, quienes celebran el comienzo de la pubertad vistiéndose con prendas femeninas.

<sup>72</sup> Cardín, A. *Guerreros, chamanes y travestís, indicios de la homosexualidad entre los exóticos*, Tusquets, 1984, p. 200.

Y este recorrido por tradiciones y ritos centrados en la inversión y el juego de roles, cuenta con otros muchos ejemplos como el de los chamanes, sacerdotes y hechiceros pertenecientes a diferentes pueblos que, quizás por razones mitológicas, tienen una divinidad andrógina, y para simpatizar con ella invierten su identidad de género, o adoptan una identidad bisexual, como es el caso de los *Dayak* (nombre general para los diversos pueblos tribales de Borneo) o los chamanes *Chukchi*. Incluido en este tipo de celebración cabría citar también un rito de gran complejidad basado, en esta ocasión, en una doble inversión practicada por las parejas sacerdotales de algunos pueblos del norte de Asia, en los que la mujer asume el papel del hombre, y éste el de su mujer<sup>73</sup>.

Estos son tan sólo unos pocos de entre los muchos ejemplos de inversión presentes en muy diversas culturas, y que se podrían entender como una forma ritual de afrontar algún tipo de situación o cambio existencial por parte del ser humano. Unas prácticas socialmente aceptadas, que cobran un sentido u otro dependiendo de la cultura o periodo en el que tienen lugar, y que han formado parte del mundo mágico perteneciente a los rituales de muchas culturas y civilizaciones.

Esta inversión de roles, de gran importancia simbólica y ritual a lo largo de la historia, va a estar también muy presente en otras prácticas sociales, como es el caso de su inclusión en la mitología, en las tramas del teatro clásico, en el teatro isabelino inglés, en el teatro japonés, en la ópera, etc. De forma que una vez expuestos algunos ejemplos de inversión de raíces antropológicas, a continuación se pasa a comentar su presencia en otros contextos, como el mitológico<sup>74</sup>, concretamente en la mitología griega en la que existen abundantes ejemplos al respecto como el de Diana, Cibeles o Hierapolis, unas diosas castradoras a quienes acompañan unos sacerdotes que en las ceremonias rituales se disfrazan de mujer; otro caso es el de Leucipe, a quien su madre educó como hombre para salvarla de su padre, y al crecer ésta suplicó a Leto que le proporcionara partes viriles para poder continuar con el engaño; también citar a Hipermestra, conocida por cambiar alternativamente de sexo; las diversas transformaciones de hombre a mujer por las que pasa Tiresias con el objetivo de constatar las diferencias existentes entre ambos sexos; también Hércules asume un doble rol masculino-femenino, disfrazándose de mujer con los vestidos de Onfalia para poder tejer e hilar junto a las sirvientas de la reina; o el dios bisexual Dionisio, quien se presenta como ejemplo clave de travestismo. Si bien en este contexto mitológico las inversiones sexuales son también planteadas por medio

<sup>73</sup> Para todos estos párrafos *Cfr. Ibid.*, pp. 196-204.

<sup>74</sup> Por lo extenso de la temática en torno a las transformaciones en la mitología, en esta investigación se exponen tan sólo unos pocos ejemplos de inversión pertenecientes a la mitología griega.

de pieles de animal del sexo contrario al de la figura representada<sup>75</sup>.

Tema este el de la ambigüedad o conversión de género, presente también en determinados acontecimientos del pasado, en relatos o personajes, como es caso, en el siglo xvii, de François Timoléon de Choisy, quien a lo largo de su vida desempeñó toda una serie de actividades disfrazado de mujer, como la de trabajar con un grupo de comediantes, o asumir varias identidades femeninas: la de Madame de Sancy, y la de una rica viuda conocida bajo el nombre de “Condesa de Barres” (fig. 44), además de llevar la dirección de varias abadías en Francia. Y si bien existen otros ejemplos de personajes que por razones desconocidas tenían por costumbre ocultar su identidad vistiéndose con los trajes del otro sexo, como es el caso en la Francia absolutista de ese momento, de Mme. Maupin, una cantante de la Ópera de París, sólo Choisy se atrevió, no sólo a no ocultar su travestismo, sino a escribir sobre su experiencia que no obstante coincide con una época en la que por motivos religiosos y morales las mujeres no debían formar parte de la escena teatral, por lo que en su lugar los papeles femeninos eran desempeñados por hombres jóvenes de constitución delgada, voz suave y rostro infantil. También Chevalier d’Éon (1728-1810) se incluiría entre este tipo de personajes históricos, confusos en identidad y sexualidad. Espía en la corte de la emperatriz Elisabeth, en San Petersburgo, capitán de dragones en el ejército francés y diplomático, vivió más de treinta años vestido de mujer, y no se llegó a conocer su verdadera identidad hasta su muerte.

Esta ambigüedad de género y códigos sexuales, tiene también una enorme importancia en dos tipos de manifestación teatral japonesa: el *Noh*, que data del siglo xiv, y el *Kabuki*, del xvii, donde la figura del travesti se halla estrechamente vinculada al nacimiento, la reencarnación y a determinados ritos de fertilidad, a lo que cabría añadir otros aspectos de tipo moral, que al igual que en Inglaterra, han influido en la prohibición de la participación de las mujeres en este contexto, de ahí la presencia del *Onnagata* (fig. 45), figura andrógina por excelencia, cuya función es la de representar a la mujer, y que este tipo de actores logra median-



Fig. 44 Retrato de François Timoléon de Choisy transformado en Condesa de Barres.



Fig. 45 Imagen de un Kabuki-Onnagata.

<sup>75</sup> G. Cortés, J. M., *op. cit.*, p. 27.

te maquillaje, vestimenta y la adopción de unos determinados gestos y actitudes con los que transforman y delimitan su aspecto físico, si bien esta representación correspondía a hombres heterosexuales y casados, que debían continuar con su travestismo fuera de escena, en su vida privada.

También en el ámbito de la ópera el carácter andrógino o travesti va a estar presente a través de la figura del *castrati*, que al igual que algunos de los ejemplos anteriormente comentados, surge como consecuencia de la marginación social de la mujer, en este caso debido a que la Iglesia católica prohibió la presencia de voces femeninas en las ceremonias religiosas, por lo que éstas fueron sustituidas por las de jóvenes preadolescentes con condiciones musicales, que fueron castrados para conservar la calidad y pureza de los sonidos virtuosos que emitían en la niñez, convirtiéndose en los intérpretes ideales para la música vocal barroca, además de en el símbolo hermafrodita por excelencia<sup>76</sup>.

Desde esta perspectiva histórica, el travestismo fue también un recurso estético frecuente en la moda de las mujeres del siglo XIX, quienes perseguían el ideal de igualdad adoptando una estética masculina<sup>77</sup>. Esta nueva mujer seguía una moda social definida como la moda *garçonne*, muy en boga en los años veinte, y que surge a raíz de una novela del mismo nombre publicada en Francia hacia 1920 por Victor Margueritte, cuya popularidad lleva a que este término entre en el uso común para denominar al tipo de mujer de esa época, que era independiente y autónoma con respecto a los hombres, una nueva clase de mujer que será conocida por sus costumbres e indumentaria masculina y excéntrica, y

por ir en pos de los avances del feminismo, y cuya moda transgredirá un doble tabú, por un lado, la diferenciación sexual mediante la ropa, y por otro, el de la homosexualidad femenina<sup>78</sup> (fig. 46).



Fig. 46 Moda *Garçonne*.

Y una vez planteadas algunas de las raíces antropológicas, históricas y sociales en torno al travestismo o la inversión sexual, a continuación se pretende hacer un inciso respecto a determinadas estéticas, términos y comportamientos, que quedan reflejados en el arte, y que tienen lugar en un contexto social muy determinado

<sup>76</sup> Para estos párrafos Cfr. *Ibid.*, pp. 32-34.

<sup>77</sup> Estos aspectos en torno al travestismo son más extensamente comentados en el capítulo III.2.4.

<sup>78</sup> Vicente Aliaga, J., “*Jambe, Mollet, pied, anus... Je vous aime*. Sobre Pierre Molinier y su arte inmoral”, en Casanova, M. (coord.), *Pierre Molinier* [Catálogo de exposición], IVAM Centre Julio González, Valencia, 1999, pp. 11-58, cita p. 19.

en el que en ocasiones son asumidos como forma de vida. Tema este muy extenso, y que por su variedad de matices va a ser clasificado en varias subdivisiones, unas más próximas al concepto de disfraz que otras. Cabría comenzar profundizando en los términos en los que se apoyan algunas de las propuestas artísticas a comentar a lo largo de esta investigación, fundamentadas en el tema del disfraz y el cambio de género. Tal el caso del *transgénero*, un concepto general que, atendiendo a factores sociogeográficos y temporales, engloba distintas formas de expresión de la identidad, de ahí el término inglés *trans*, que alude a un estado intermedio. Esta identidad transgénero incluye múltiples categorías, como es el travestismo o la transexualidad, y cuyo concepto podría ser entendido como la actitud adoptada por la teoría y la práctica *queer*<sup>79</sup>, movimiento surgido en los años noventa entre las generaciones de gays y lesbianas del ámbito anglosajón, quienes se cohesionan para hacer de este término un fenómeno polisémico que pasará a aplicarse a diversos ámbitos. Según declara Beatriz Preciado:

Aparecen nuevas reivindicaciones que proceden de cuerpos minoritarios y de sus modos de reapropiación de las tecnologías farmapornográficas de producción de la identidad: demandas de redefinición del cuerpo y de la identidad sexual o invención de formas de “desobediencia de género” que proceden de los colectivos transgénero<sup>80</sup>.

El principal objetivo de este movimiento es pues el de la lucha contra un sistema hetero-normativo, desestabilizando las categorías binarias de pensamiento a través de figuras que rompan con el concepto de identidad estable y simétrica.

Y concretando en algunas de estas definiciones, el término *transexual* alude a aquellas personas que se sienten neurológicamente pertenecer al sexo opuesto al que han nacido, por lo que éstas desean someterse a la reasignación sexual, y habrá que designarles por el sexo con el que se identifican. Una mujer transexual es pues aquélla que nace con anatomía masculina, y un hombre transexual, aquél que nace con anatomía femenina, por lo que el carácter psicológico, es decir, lo que la persona siente y percibe en su interior, asume en este contexto una importancia fundamental<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> La Teoría Queer *TQ* parte del hecho de considerar la diferencia de género como una construcción, y pretende desmontar la relación causal entre género, sexo, determinadas prácticas sexuales o fantasías, insistiendo en la performatividad y artificialidad de todas ellas. Ver Martínez Oliva, J., *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Cendeac, p. 221.

<sup>80</sup> Preciado, B., “Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica”, en *RAMÓN 99, Revista de Artes Visuales. Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur*, Santiago Basso, Buenos Aires, 2010, pp. 24-26, cita p. 25.

<sup>81</sup> Caballero Ruiz, A., “Mujeres transexuales. Construcción y producción sociocultural”, en <http://www.ciudademujeres.com/articulos/Perspectivas-feministas-en-el-arte> (vi: 29 de abril de 2011).



En el ámbito de la medicina, la transexualidad es considerada como una variación de la conducta sexual que requiere de un delicado proceso, precedido de una evaluación psicológica en la que se analiza el grado en que la persona en cuestión se encuentra preparada para el cambio irreversible de sexo, pues ésta se debe “desprender” del rol adquirido hasta entonces, para en su lugar asimilar y aprender a manejar el nuevo, sea de hombre o de mujer. Un complejo proceso, en el que el tratamiento hormonal y la cirugía plástica van a jugar un papel fundamental, por lo que este cambio de sexo lleva implícito el abandono del rol con el que la persona no se identifica, para pasar a representar a un hombre o una mujer, por medio de la adopción de los comportamientos predeterminados culturalmente<sup>82</sup>.

Lo transexual reposa sobre el artificio, sea éste el de cambiar de sexo o el juego de los signos indumentarios, gestuales, característicos de los travestis. En todos los casos, operación quirúrgica o semiúrgica, signo u órgano, se trata de prótesis y, cuando como ahora el destino del cuerpo es volverse prótesis, resulta lógico que el modelo de la sexualidad sea la transexualidad y que ésta se convierta por doquier en el lugar de la seducción<sup>83</sup>.

Por otro lado, el término *travesti* o *travestí*, creado por el doctor, sociólogo y sexólogo alemán Magnus Hirsch Hirschfeld, tiene su origen en el latín *trans*, ‘cruzar’ o ‘sobrepasar’, y *vestire*, ‘vestir’. La Real Academia de la Lengua alude a él como: persona que, por inclinación natural o como parte de un espectáculo, se viste con ropas del sexo contrario.

La principal diferencia entre el transexual y el *travesti* es que, así como en el primero su anatomía física no se corresponde con el sexo al que siente pertenecer, por lo que asume de forma permanente el rol del otro sexo, el *travesti* sí está conforme con su cuerpo, de ahí que no lleve a cabo ningún tipo de reasignación quirúrgica o tratamiento hormonal, y si bien esta estrategia podría atender a la primera etapa de expresión de una identidad transexual, en términos generales el individuo mantiene su identidad de género, y de forma momentánea se viste y adopta las actitudes que convencionalmente pertenecen al sexo opuesto por diferentes motivos como puedan ser lúdicos, como exploración del carácter femenino de su identidad o con carácter fetichista.

Otros términos a comentar son el de los *drag queen* y las *drag king*. El término *drag queens* se constituye de dos palabras, *drag* de las iniciales en inglés *Drag As girl* ‘vestido como una chica’, y *queen*, que designa el

<sup>82</sup> Mejía, I., *op. cit.*, p. 74.

<sup>83</sup> Baudrillard, J., *La Transparencia del Mal. Ensayo sobre los Extremos*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 26.

exceso de feminidad dentro de la comunidad gay. El término *drag king* es, sin embargo, adoptado por las lesbianas, y a éste le dotan de un significado opuesto. Nacido en 1990 en los Estados Unidos como movimiento estético de carácter reivindicativo, *drag king* asigna a las mujeres que se visten masculinamente y que destacan por su carácter subversivo y su radicalidad, ya que generalmente éstas son artistas de *performance* que buscan reivindicar la virilidad personificando los estereotipos masculinos de género<sup>84</sup>. Y a este respecto cabría comentar que en comparación con los *drag queens*, la cultura *drag king* ha tenido mayores dificultades a la hora de recibir aceptación social, aspecto este que se halla vinculado al hecho de que el género femenino ha sido siempre asimilado con la artificialidad y la superposición de máscaras<sup>85</sup>.

Éstas son pues formas más o menos radicales de manipulación corporal, de carácter estético y social, y que como se ve en posteriores capítulos, van a ser ampliamente documentadas y exploradas en el contexto artístico.

Los travestis, *drag queens*, las *drag kings*, o entre otros los y las transexuales, buscan pues demostrar que el cuerpo, sea de hombre o de mujer, no determina la multiplicidad implícita en la personalidad de un sujeto, ni la posible variedad de preferencias sexuales<sup>86</sup>.

Tras lo expuesto, queda pues evidenciado el importante protagonismo que ha tenido el disfraz a lo largo de la historia, tanto en un contexto real como de ficción, un protagonismo que continúa vigente, y que entre sus diferentes sentidos funciona como estrategia lúdica de transformación; actúa como reflejo de la tensión existente entre unas identidades inseguras y cambiantes propias de la sociedad; o es utilizado como táctica de reflexión y búsqueda en torno a la identidad.

<sup>84</sup> Martínez Oliva, J., *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Cendeac, 2005, pp. 354-355.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>86</sup> G. Cortés, J. M., p. 89.







---

*Antecedentes artísticos  
del disfraz*

---



# III.1.

---

*Antecedentes artísticos  
del disfraz*

---

*Cripsis y mimetismos artísticos*

---





## Vínculo histórico, social y artístico en torno al camuflaje

*Al recurrir a una práctica de disimulo, el hombre no hace una vez más sino afinar técnicas de camuflaje ya eficazmente experimentadas en el mundo animal, donde la invisibilidad tiene un valor estratégico para la supervivencia<sup>1</sup>.*

La palabra “*camouflage*” de origen francés, ha sido considerada como sinónimo de ocultar, disfrazar, disimular o maquillar<sup>2</sup>. Camuflar es pues la acción por la cual algo o alguien se oculta a la visión. Desde esta perspectiva, los animales han sido los primeros en utilizar el camuflaje para defenderse de sus depredadores a través de artificios de ocultamiento con los que logran pasar desapercibidos en su medio, si bien cabe tener en cuenta que los mamíferos, y especialmente los primates y los seres humanos, tenemos nuestra percepción del entorno gracias sobre todo al sentido visual.

De ahí que la mayor parte de los ejemplos de mimetismo con el entorno, siempre basados en un sentido visual, se asocien al proceso por el que un animal presenta adaptaciones que lo hacen pasar desapercibido a los sentidos de otros animales.

El camuflaje animal se puede entender entonces como el método a través del cual tanto objetos como animales consiguen permanecer invisibles dentro de su entorno, pues la principal finalidad de este proceso es la de que éstos se oculten del depredador para evitar ser devorados, si bien existen otros tipos de especies animales que se camuflan para todo lo contrario, es decir, para poder cazar mejor sin que la presa les vea.

<sup>1</sup> Patrizia Magli. *Morfologías de lo invisible*. La vocación camaleónica de los objetos en uso.

<sup>2</sup> La definición de camuflaje por parte del diccionario francés *Le Petit Robert* es la de disfrazar algo para hacerlo irreconocible o imperceptible. En Robert, P., *Le Petit Robert 2: dictionnaire universel des noms propres: alphabétique et analogique*. SNL Le Robert, París, 1981.

Unas perspectivas de camuflaje, para las que los animales han desarrollado varias estrategias con las que pasar desapercibidos o aparentar ser otra cosa distinta a la que realmente son, y éstas son la *cripsis*, el *mimetismo* y el *aposematismo*.

La palabra *cripsis* proviene del término griego (*kryptos*, lo oculto), criptografía, es decir, el arte o ciencia de cifrar y descifrar la información, y si bien *cripsis* puede significar lo mismo que *camuflaje*, en biología se usa con un sentido algo más amplio, pues este término ha sido utilizado para definir el fenómeno por el cual un animal posee la capacidad de pasar desapercibido en un determinado entorno vegetal o terrestre, por las características propias del diseño de su cuerpo, gracias a las cuales consigue simular ser una extensión del mismo. Esta estrategia de lo invisible aparece de diferentes formas como es la homocromía, y cuenta con ejemplos como el del la mariposa del abedul (*Biston betularia*). Si bien, además de la homocromía existen también motivos cromáticos que, dependiendo de la situación ambiental se distribuyen de diversas formas por el cuerpo del animal, como es la radial, a manchas, o a listas, y contribuyen a que el predador no distinga con claridad la forma de la presa, tal es el caso de la cebra o el tigre Bengala, cuyo cuerpo se encuentra lleno de rayas alternadas en forma de franjas claras y oscuras. En estos casos no será pues necesario tomar nada prestado para adaptarse al medio<sup>3</sup>.

Por otro lado, el término *mimetismo*, también utilizado en biología, define al fenómeno por el cual un organismo tiene la capacidad de modificar determinadas características visuales de su cuerpo para igualarse con el entorno o con otro organismo, imitándolo con la finalidad de sacar alguna ventaja de ello, y con ejemplos como el del insecto palo, el insecto

hoja, o el insecto flor (*fig. 1*). Sin embargo, cuando voluntariamente un animal presenta una coloración llamativa como modo de defensa, utilizando por ejemplo determinadas formas o colores de su cuerpo que delatan su presencia, se llama *aposematismo*. Es el caso de las mariquitas, o de determinadas mariposas tóxicas como la Monarca: *Danaus plexippus*. Si bien el *aposematismo* aparece también cuando un animal inofensivo imita a otro peligroso, como es el caso de las serpientes de coral, o determinadas familias de moscas cuyos patrones son similares a los de las avispas.



*Fig. 1* Ejemplo de ocultamiento por mimesis: insecto “flor”.

<sup>3</sup> Caillouis, R., *Medusa y Cía: Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*, Seix Barral, Barcelona, 1962, p. 99.

Una vez definidos estos términos se podría decir que uno de los objetivos comunes de los tres procesos, *cripsis*, *mimetismo* y *aposematismo*, es el de engañar o confundir a los sentidos de otros animales induciéndoles hacia una determinada conducta. Sin embargo, estos disfraces visuales no son los únicos con los que estos animales son capaces de estar en un sitio sin que parezca que están, pues existen también otros tipos de camuflaje como el de la *inmovilidad-movimiento*, o el *camuflaje no visual*.

El camuflaje basado en la *inmovilidad* se podría considerar como una de las formas más sencillas de ocultamiento, y como su nombre indica, consiste en que el animal se mantiene inmóvil ante el depredador, reacción que por otro lado es también compartida por los humanos. Entre los curiosos ejemplos de este tipo de ocultación se puede citar el de las orugas, que se mantienen erguidas y rígidas en imitación a brotes de arbustos, llegando a tal mimetismo que a veces son cortadas por los jardineros. Y si mantenerse inmóvil resulta ser, tanto en el reino animal como humano, la forma más sencilla de ocultarse, evidenciar el movimiento es, en determinadas circunstancias, la manera de que el ojo humano pueda percibir lo que está oculto.

Sin embargo, un animal puede confundir a posibles depredadores utilizando no sólo estrategias visuales, sino otra variante de camuflaje que son las no visuales, es decir, aquéllas en las que intervienen otros sentidos “no visuales” como el del olfato o el oído, con ejemplos como el de la tinta del calamar que contiene un tipo de sustancia con la que este animal consigue engañar el sentido del olfato de algunos peces, además de ocultarlos<sup>4</sup>.

Camuflarse es la capacidad de ciertas criaturas para sobrevivir en ambientes hostiles. Con recursos que les proporciona la naturaleza, pueden transformar sus colores, o están constituidas de tal manera que se mimetizan plenamente con el medio en el que se mueven. Simplemente, dejan de ser visibles al ojo común. Gracias a este recurso hábil, algunos animales que simulan la forma de una rama, una hoja, un rostro amenazante o decorados con colores cambiantes, pasan desapercibidos para cazar o no ser cazados. La naturaleza compensa fragilidad con disfraz y se imita a sí misma creando formas duplicadas para seres diferentes<sup>5</sup>.

Una vez planteados algunos aspectos en torno al camuflaje animal, se pasan a comentar diversas formas de camuflaje social, como es recurso de *inmovilidad*, el cual ha sido retomado desde diferentes perspectivas que parecen remitirnos a la figura de **Don Tancredo**, el hombre que como acto subversivo de protesta, un 1 de enero de 1901 se puso en

<sup>4</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 105-108.

<sup>5</sup> Bernárdez, C., “Todo tiene lugar entre el espacio y la segunda piel. El salto al vacío de Ángeles Agrela”, en Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, *Salto al vacío* [Catálogo de exposición], Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2002, pp. 6-23, cita p. 17.





*Fig. 2* Estatuas vivientes de la calle.

medio de la plaza de toros de Madrid pintado de blanco, inmóvil, y subido a un pedestal que había realizado con sus propias manos, creando así una gran expectación al enfrentarse al toro por medio de la invisibilidad. Una acción que se podría entender a su vez como la función recreada por un payaso con la finalidad de expresar un mundo esencialmente paródico. Por lo que en este caso, la característica animal se transforma en un recurso que ha sido y es utilizado por el hombre como fuente de acción crítica. Y a este respecto cabría citar a las esculturas vivientes de la calle, que entre otras finalidades adoptan la actitud de “payaso” inmóvil como recurso con el que persiguen, por un lado, evidenciar su marginación, y, por otro, concienciar de su situación económica precaria, y cuya estética, como se verá en capítulos posteriores, va a ser utilizada por algunos artistas.

La denominación de esta expresión artística o actividad teatral no está consolidada y suele ser conocida como *Estatuística* (fig. 2). La estatua humana o viviente es definida como producto de la fusión entre la escultura y la pintura dentro del teatro y de las artes escénicas, y proveniente del arte de la pantomima corporal y gestual. Consiste en una acción congelada, a modo de fotograma, fruto del estudio de las formas y el movimiento en estética, y cuya evolución se desarrolla a través de la historia, desde su surgimiento, hasta que los grandes maestros franceses Étienne Decroux y Marcel Marceau investigaron una técnica que englobaba la respiración, la concentración, la pantomima gestual, el equilibrio, la armonía y la circulación de la energía<sup>6</sup>. A éstas se les podría considerar como Arte Utilitario, ya que pueden servir como mobiliario urbano en las ciudades y atraer a los turistas, como decoración estética de eventos, y ante todo, como arte efímero, que dura el tiempo que le cuesta al actor realizar su actuación, logrando su cometido cuando se cosifica y pasa a ser objeto de la mirada del público que se detenga a contemplarle, como si de una estatua real se tratase.

Es decir, que la estatua viviente, a la vez que estrategia de ocultación, trasciende los límites de la obra de arte, dejando de ser materia, para ser sujeto humano e interactuar con el público.

Todo es teatro, y el hombre va convirtiendo en escenario cualquier lugar donde se encuentre. También la estatua viviente, que deje de ser una presencia fría para ser una obra de arte, dependiendo de la habilidad innata de quien es capaz de insuflar hálito de vida a la materia.

Otra de las formas de camuflaje animal que reaparece desde una perspectiva social es la de los *patrones repetitivos*, cuya principal aplicación, en la Primera Guerra Mundial (1914-1918), tuvo un carácter defensivo o militar dirigido a que la persona pasase desapercibida de la mirada del enemigo.

<sup>6</sup> Celdrán, P. (texto), y García, R. (fotografías), *Estatuas humanas: arte en la calle*, Subastas, Siglo XXI, Madrid, 2010.

Desde esta perspectiva, cabe mencionar algunos aspectos históricos a través de los que se observa el fuerte cambio que ha supuesto en este ámbito la estrategia de camuflaje, pues inicialmente el conflicto bélico se caracterizaba no por la ocultación con el entorno, sino por la ampulosa visibilidad de los soldados, a quienes se les adornaba de forma vistosa y ostentosa, por medio de elementos decorativos como cabezas de medusa en los escudos, cuernos en los cascos, exuberantes rodilleras, empuñaduras o corazas, bajo una doble finalidad, la de intimidar y atemorizar al enemigo, y la de crear un orgullo de pertenencia. Es a finales del siglo XIX, cuando debido a la transformación química de la pólvora en pólvora sin humo, el arte militar experimenta un importante cambio que influye de forma determinante en la estrategia militar y las técnicas de camuflaje. Un soldado visible era una víctima fácil, de forma que los uniformes fueron teñidos de colores neutros para que la silueta de éste se confundiese con el paisaje. Las prácticas de ocultación y disimulo experimentadas en el mundo animal como forma fundamental de supervivencia, servirán pues también para perfeccionar las técnicas de camuflaje en los diferentes ámbitos humanos, como es el contexto bélico.

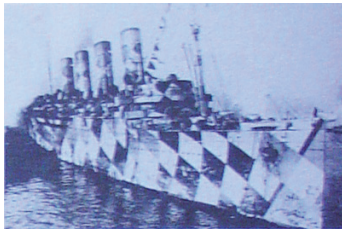


Fig. 3 Arlequín, Picasso, 1915.



Fig. 4 Fotografía del Mauretania camuflado con pintura dazzle.

En 1909, y con la finalidad de lograr una ambigüedad de líneas, colores y planos, los pintores cubistas analizaron la posibilidad de crear en la pintura una serie de elementos formales que pudieran leerse en más de un sentido, de forma que el camuflaje ideado en el contexto pictórico se transformó en una herramienta clave de las dos guerras mundiales. Y fue a partir de los inicios del movimiento vanguardista de finales del siglo XIX, cuando este estampado se desarrolló en las artes plásticas, reproduciéndose primero de la naturaleza, para posteriormente pasar a distorsionar formas y colores, de ahí que los militares encontraran en el arte una nueva estrategia de ocultación para fines bélicos.

Los pintores de la vanguardia militar se mantuvieron en la vanguardia artística en más de un sentido, aplicando sus colores y formas al propio material bélico. Pues el cubismo contribuiría, involuntaria pero activamente, a delinear visualmente la Gran Guerra en otro aspecto: en la invención y desarrollo del arte del camuflaje militar moderno<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 21



El *pattern* abstracto que se identifica con el ejército y la guerra tiene entonces su origen en los diseños de camuflaje destinados a material bélico, ya que los franceses hicieron que pintores cubistas como Schlemmer, Léger, Braque, Dunoyer de Segonzac, Baumeister, Edward A. Wadsworth o André Mare (este artista presentó unos dibujos titulados *Carnets de guerre* con los que evidenciaba la relación e influencia comentada) se alistaran al ejército, dando lugar a unas composiciones cuyos orígenes se encuentran, como ya se ha comentado, en el cubismo: se inició así el vínculo existente entre arte y militarismo<sup>8</sup>.

Una de las principales características de este tipo de camuflaje artístico fue la fragmentación, característica propia del cubismo analítico de 1908 y 1909, y que se fundamentaba en la ambigüedad de líneas, colores y planos. Una ambigüedad que resultaría muy útil en los diseños de camuflaje posteriores, con ejemplos como el de la relación existente entre el arlequín de Picasso y el *Mauritania* (fig. 3, fig. 4), barco que disfrazaron con el estampado del arlequín, poniendo en práctica la pintura *dazzle*, diseño que hacia 1917 envolvió a los buques de guerra de las armadas británicas y estadounidenses<sup>9</sup>.

Este tipo de pintura, que se popularizó durante y después de la Gran Guerra, no perseguía tanto la invisibilidad como el crear confusión: de hecho, el *Dazzle Painting*<sup>10</sup>, que es una forma de engaño visual diferente a la del camuflaje, consistía en confundir a los submarinos y los tanques de guerra pintando los barcos con diseños abstractos. Esta técnica se pudo volver a ver en la Segunda Guerra Mundial, extendiendo su uso no sólo a barcos y aviones, sino a transportes militares, edificaciones, a los propios uniformes de los soldados y a la moda (fig. 5, fig. 6, fig. 7).

<sup>8</sup> Loc. cit.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 30.

<sup>10</sup> Norman Wilkinson fue el inventor de la técnica específica para camuflaje naval conocida como pintura *dazzle*, la cual se fundamentaba en la dificultad de ocultar un barco para que no fuese avistado por los submarinos, con lo que buscaba no tanto lograr su invisibilidad como romper pictóricamente con la forma original de éste para confundir al enemigo. Ver información extraída de la página web del artista <http://www.normanwilkinsonart.com/dazzle.html> (vi: 7 de febrero de 2008).



Fig. 5 Uniforme experimental de camuflaje del ejército norteamericano durante la Primera Guerra Mundial (archivo de R.R. Behrens).



Fig. 6 Diseños dazzle para la moda femenina, 1919 (archivo de R.R. Behrens).



Fig. 7 Yvonne Gregory con un vestido dazzle en el Chelsea Arts Club 'Dazzle Ball', 1919, National Portrait Gallery, Londres.

En la técnica militar, camuflar supone hacer que algo sea indistinguible del medio circundante: es el arte de volver algo confuso para confundir a alguien. El enemigo no descubrirá al soldado o al blindado hasta que sea demasiado tarde<sup>11</sup>.

Y si bien el camuflaje surge como derivación del plano pictórico empleado por el cubismo en la Primera Guerra Mundial, desde un punto de vista científico, éste será también relacionado con los avances de la teoría de la Gestalt, aplicados con la finalidad de confeccionar modelos de camuflaje que se adapten a diferentes entornos, convirtiéndose así en estrategia militar<sup>12</sup>.

A este respecto, cabe también mencionar la existencia de otro tipo de camuflaje, el surrealista y daliniano (*fig. 8*), apoyado en criterios de invisibilidad y de camuflaje psicológico, con origen en la psicopatología, y cuyo sentido era el de una ilusión sistemática de interpretación propia del espíritu paranoico que caracterizaba a Dalí<sup>13</sup>.



*Fig. 8* Mercado de esclavos con la aparición del busto invisible de Voltaire, Salvador Dalí, 1940. Camuflaje psicológico a través de la combinación de imágenes que ofrecen distintas lecturas.



*Fig. 9* Camuflaje actual utilizado, en este caso, por el ejército militar venezolano, 2005.

Otro aspecto del camuflaje a comentar es el de su asociación con el uniforme (concretamente el militar), a través del que se pretende borrar la individualidad propia de la elección de una u otra prenda, para conducir a un plano de neutralidad-legalidad. En este caso el camuflaje de guerra resulta ser un recurso con el que se pretende disimular a una persona o a las máquinas, con ejemplos como el del recubrimiento con ramas de hojarasca, o el de la ropa y cara pintada, con lo que se busca quebrar la forma haciéndola desaparecer por procedimientos que se muestran muy similares a los del mundo animal, convirtiéndose éste en un componente elaboradamente sofisticado de la estrategia militar (*fig. 9*).

A este respecto, cabe mencionar otro aspecto del camuflaje, esta vez en relación con la mujer: ya en la

<sup>11</sup> Magli, P., "Morfologías de lo invisible. La vocación camaleónica de los objetos de uso", en *Revista de Occidente. Camuflaje, una metáfora contemporánea*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, núm. 330, noviembre, 2008, pp. 27-51, cita p. 37.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>13</sup> Méndez Baiges, M. T., *op. cit.*, p. 41.

Primera Guerra Mundial, en el entorno militar, la participación de la mujer fue esencial en la puesta en práctica del camuflaje, pues ella se encargaba tanto de la confección de las prendas militares, como de realizar el diseño de los esquemas de camuflaje para barcos (fig. 10). Y fue en la Segunda Guerra Mundial cuando su contribución consistió en captar el interés y atención de los soldados del ejército norteamericano hacia la guerra, exponiéndose a la mirada masculina para ilustrar los fundamentos básicos de dicho camuflaje. Estaríamos hablando de las *pin-up*, modelos que mostraban su cuerpo de forma sugerente, con la ropa que luego llevarían los soldados, con lo que se puede observar la contradicción existente entre el camuflaje y su demostración por medio de la exhibición<sup>14</sup> (fig. 11).

Desde una perspectiva propagandística cabe también analizar la fuerte influencia del camuflaje militar en el contexto de la moda, pues ésta ha servido también de recurso para otros fines, es decir, para inducir a posicionarse a favor de la guerra, o en contra de ésta.

Esta influencia propagandística del camuflaje en la moda, ha estado muy presente en contextos como el de la década de 1960 y principios de los años setenta en Estados Unidos, donde se puso de moda la ropa de color verde olivo o de camuflaje, intencionalmente rota, y que era utilizada para protestar en contra de la guerra en Vietnam. Desde esta perspectiva, en la sociedad cubana surgió, en la década de 1980, la moda de los “pantalones *fapla*”, que derivaba del uniforme utilizado por los combatientes cubanos y las Fuerzas Armadas para la Liberación de Angola, y cuyos orígenes se hallan en los uniformes llevados por los rebeldes al triunfo de la Revolución en enero de 1959. Por lo que la utilización de pantalones similares a los *fapla* contiene claras asociaciones guerrilleras, conjuntándolos incluso con imágenes del *Che*, con letreros alusivos a las Fuerzas Armadas norteamericanas, o acompañados de unos determinados símbolos con los que se planteaba una asociación directa con la guerra<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>15</sup> S. a., “El camuflaje: ¿De la moda a los fantasmas?”, en <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2007-03-18/el-camuflaje-de-la-moda-a-los-fantasmas/> Edición digital (vi: 15 de abril de 2008).



Fig. 10 Mujeres en un taller de la Royal Academy of Arts, durante la Primera Guerra Mundial.



Fig. 11 Póster con los principios básicos ilustrados mediante una pin-up, en la revista *Life*, 1943.

Otra de las circunstancias que ha llevado a la comercialización de este tipo de vestuario y a adoptarlo como prenda cotidiana, ha sido tanto la fuerte globalización existente a la hora de vestir, como la ausencia de un tipo de moda que se pueda considerar propia, convirtiéndose ésta en una de las prendas más utilizadas, cuya presencia en este contexto de la moda puede ser interpretada desde diversas vertientes, como es la irónica o crítica, como simple expresión de rebeldía, o como una forma extravagante de vestir, pues cabe tener también en cuenta que el estampado de camuflaje ha sido también valorado desde un sentido puramente estético, y sin ningún tipo de asociación militar. En este caso se trata tan sólo de una moda, y por lo tanto, transitoria.

Este recurso conformó también la base de la primera gran exposición acerca de la influencia ejercida por el camuflaje en la cultura popular, que tuvo lugar en el Imperial War Museum (Museo Imperial de Guerra) de Londres, el 23 de marzo de 2007, y que bajo el título de *Camouflage*,

mostraba la extensa utilización que se ha hecho de éste desde la Primera Guerra Mundial hasta la actualidad, incluyendo en ella ámbitos como el del diseño y las creaciones comerciales, que han utilizado su estampado para decorar objetos como patitos de goma o las portadas de una Biblia<sup>16</sup>. También en ella se incluía su presencia en el ámbito artístico de la cultura pop, o su utilización en el mundo de la moda, con imágenes como la de Lily Cole con el vestido de camuflaje creado por Jean Paul Gaultier para la semana de la moda de París, en octubre de 2006 (*fig. 12*), o los zapatos diseñados por Philip Treacy en 2003, para Gina Couture (*fig. 13*). De ahí que haya sido considerada como la muestra más completa que hay sobre el tema. En ella se incluyeron también ejemplos de la utilización del camuflaje a nivel social, como es su presencia en manifestaciones pacifistas, o por parte de cantantes y grupos de música como Public Enemy, The Clash o Madonna, quien para el videoclip de su disco *American Live* (2003), aparecía vestida con uniforme de camuflaje y con largos guantes de cuero negro, atuendo con el que pretendía mostrar cierta subversión paródica con respecto al mundo de la moda y la política norteamericana. Esta extensa exposición se complementó con la publicación, por parte del propio museo, de un



*Fig. 12* Lily Cole con un vestido de camuflaje militar diseñado por Jean Paul Gaultier en la semana de la moda de París. Octubre del 2006.



*Fig. 13* Zapatos diseñados por Philip Treacy en el 2003 para Gina Couture.

<sup>16</sup> S. a., "Camouflage", en [www.iwm.org.uk/camo](http://www.iwm.org.uk/camo) (vi: 9 de mayo de 2008).



libro escrito por el historiador Tim Newark, en el que se retoma la historia del camuflaje planteada en la muestra<sup>17</sup>.

Esta asociación con el camuflaje está igualmente presente en la industria del sexo, en la pornografía, donde su utilización, de referencias machistas, tiene connotaciones de mandato, autoridad y disciplina masculina. También en la moda femenina, donde la imagen de mujer guerrera es mostrada como objeto de deseo<sup>18</sup>, resquicio quizás de la *femme fatale* del xix. Y este vínculo entre mujer, camuflaje y sexo, aparece igualmente en el mundo del espectáculo. Se distinguen, por lo tanto, aquí varios aspectos diferenciados, pues si bien, por un lado, este tipo de camuflaje puede ser entendido como el arte de pasar desapercibido, de disolverse en el ambiente, y por lo tanto de hacerse invisible, por el otro la apropiación de unos caracteres diferentes a los de uno tiene como principal finalidad llamar la atención.

A este respecto, Jorge Lozano distingue otra acepción sobre el camuflaje en tanto que estrategia de disimulación, la de disfraz:

Uno no se disfraza sólo para esconderse, se disfraza en igual medida para hacerse ver, para aparecer bajo una cobertura espectacular y atractiva, desconcertante y engañosa<sup>19</sup>.

En lo que respecta al camuflaje actual, cabría tener en cuenta que éste ha modificado su lugar y objetivos, no afectando sólo a la relación de conflicto entre el individuo y la moda, sino que forma también parte de las ciudades, las casas y forma de vida, y se recurre a él para mantener a distancia aquello que no es atractivo a la vista, tal y como se puede observar en los jardines públicos o en las calles, donde es utilizado para ocultar elementos como los grandes contenedores de basura o los retretes públicos; o su aplicación recubriendo con envoltorios temporales los edificios públicos en restauración.

Este camuflaje se encuentra también presente en el ámbito del diseño, donde es utilizado desde diversas finalidades de ocultación. En este sentido, la búsqueda de lo invisible surge por medio de una refinada producción de artefactos que se presentan bajo la forma de su apariencia, tal y como ocurre con la creación del automóvil camaleónico conocido por *Gina Light Visionary Model* de la BMW, que funciona con electri-

<sup>17</sup> Newark, T., *Camouflage (in association with the Imperial War Museum)*, Thames & Hudson, London, 2009.

<sup>18</sup> Méndez Baiges, M. T., *op. cit.*, p. 80.

<sup>19</sup> Lozano, J., "Camuflaje: una estrategia de disimulación", en *Revista de Occidente. Camuflaje, una metáfora contemporánea*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, núm., 330, noviembre, 2008, pp. 5-6, cita p. 6.

ciudad, y cuyo diseño le permite modificar su forma en función de las necesidades del conductor, pues éste cuenta con un tejido especial que le permite cambiar de aspecto según la velocidad, y que actúa como una piel que anula las líneas de articulación entre las diversas partes de que se compone. Una forma de ocultación o mimetización que está presente también en el diseño de interiores.

El auténtico reto que el camuflaje plantea hoy al diseño es la búsqueda del más sorprendente de los efectos: *lo invisible*<sup>20</sup>.

Las raíces de este recurso de invisibilidad, aparecen también presentes en el folclore de todo el mundo, donde existen numerosos ejemplos de capas y sombreros que convierten en invisible a quien los lleve. Se trata de objetos mágicos extensamente difundidos en las leyendas. La invisibilidad ha sido igualmente utilizada por los prestidigitadores en sus juegos de magia, y ésta forma también parte del juego de los niños, cuya preocupación suele ser la de no ser descubiertos y lograr escapar de las miradas. Es pues evidente que en la imaginación humana la invisibilidad juega un papel fundamental<sup>21</sup>, tal y como se evidencia también en otras perspectivas de lo invisible.

Desde esta perspectiva cabe también hablar de otro tipo de camuflaje, en esta ocasión asociado al ámbito científico, como es el explorado por algunos científicos japoneses con la finalidad de crear prendas con las que hacer invisible el cuerpo de quien las lleva. Éste es el caso del profesor **Sumusu Tachi**, perteneciente al Departamento de Información de Física y de Informática de la Universidad de Tokio, quien para una de sus investigaciones se ha centrado en el desarrollo de una tecnología que permita la visión a través de las paredes, si bien es evidente que no se trata de un funcionamiento mágico, sino de un mecanismo tecnológico basado en la instalación de unas pequeñas cámaras en la ropa que graban la escena que se encuentra detrás de ésta, mientras otras insertadas en la parte delantera del traje en cuestión, la reproducen, de forma que quien se encuentra enfrente del camuflado no lo ve. Lo que significa que en el campo de batalla ésta puede convertirse en una peligrosa invención.

Cabe también recordar que en los años noventa, la intervención del radar capaz de detectar la presencia y dirección de cualquier cuerpo u objeto que se hallase en movimiento, provocó que las formas de mimetismo inventadas por los cubistas se hicieran inútiles, pudiendo aludir aquí a los “aviones invisibles”, cuya pintura de color negro absorbe las ondas de radar, no siendo detectados por éste.

<sup>20</sup> Magli, P., *op. cit.*, p. 46.

<sup>21</sup> Caillouis, R., *op. cit.*, p. 108.

Desde esta perspectiva de camuflaje invisible, existe también otro tipo de invisibilidad, en este caso no ficticia sino del entorno cotidiano y científico, como es la utilización de la *velocidad de desplazamiento*. Esta forma de conseguir el efecto de invisibilidad se basa en la idea de que un objeto que se mueve a una determinada velocidad, es percibido por el sistema de visión humano como un borrón, de forma que si esta velocidad se incrementa, todavía será más fácil conseguir su completa invisibilidad.

Esta velocidad requiere a su vez de unos requisitos determinados como es una cantidad de espacio determinada, o que ésta se efectúe en un medio material favorable. Unas circunstancias que se encuentran en ejemplos tan dispares como son las imágenes del disparo de una bala, las alas de un colibrí o las imágenes subliminales que en ocasiones se insertan en películas y anuncios.

La invisibilidad como recurso implícito en el camuflaje ha sido también explorada por **Jorge Iglesias**, especialista en óptica física, que por el contenido de su obra pictórica se incluye en este capítulo, pues basándose en la experiencia de la visión humana, y por medio de la inversión del proceso pictórico, se ha centrado en investigar la manera de hacer invisibles a los objetos que representa, invirtiendo el proceso pictórico. Y para lograr esto se sirve del *contra-sombreado*, es decir: sobre un objeto real pinta su imagen en negativo, con lo que consigue una determinada iluminación, y para ello utiliza objetos comunes a los que agrega una capa especial de pintura y unas condiciones de iluminación determinadas, aspecto que también desarrolla en sus esculturas invisibles, si bien en este caso utiliza la luz para hacer desaparecer las dimensiones de los objetos tridimensionales<sup>22</sup>.

Cuando yo dije que era posible hacer invisible un objeto, me respondieron que era una locura. Puedo hacer desaparecer zonas enteras de naturaleza mediante el manejo de la luz y el color. No se trata de hacer invisible un paisaje en su totalidad, sino de borrar lo que está molestando su propia armonía. Ocurre que mi teoría de la luz y del espacio difiere sustancialmente de las anteriores. Yo creo que el tiempo es anterior al espacio<sup>23</sup>.

La fusión con el entorno, la discreción, resulta ser pues una necesidad vital de todos los organismos, cuya estrategia es también utilizada en las relaciones entre adversarios, si bien la diferencia fundamental entre el ser humano y el resto de los seres vivos es que en el mundo animal

<sup>22</sup> Información extraída de la página web del artista <http://www.jorgeiglesias.com.ar/> (vi: 10 de marzo de 2008).

<sup>23</sup> Iglesias, J., "El hombre que hace invisible los objetos", en <http://edant.clarin.com/diario/1999/06/19/e-06001d.htm> (vi: 14 de marzo de 2008).

estos procesos surgen sin ningún tipo de intervención consciente, no hay ninguna voluntad por su parte. Y sin embargo, en el humano, el arte del camuflaje como táctica de ocultamiento se halla sometido a continuas transformaciones fruto de una voluntad personal alejada de las connotaciones militares de sus inicios, y bajo muy diversas finalidades y contextos, que no obstante aluden de forma más o menos evidente a su sentido en el mundo animal, pudiendo considerar todos estos ejemplos como precedentes históricos y biológicos de la utilización que se ha hecho del camuflaje en el terreno del arte.

## La presencia del ocultamiento en el arte

*El arte del camuflaje, en el mundo humano, está sometido a continuas transformaciones<sup>1</sup>.*

Una vez comentados determinados aspectos históricos, sociales y artísticos fundamentales en torno al camuflaje, en este capítulo se van a plantear algunos de los ejemplos más relevantes en lo que respecta al uso del camuflaje en el arte anterior a los años ochenta, y que servirán de influencia e inspiración en el arte posterior.



**Fig. 1** Fotografía de camuflaje experimental realizada por Roland Penrose sobre el cuerpo de Lee Miller. 1941.

Tal es el caso de la perspectiva desde la que este recurso se utiliza como expresión simbólica del papel que juega en la sociedad la imagen femenina. A este respecto, cabría citar ejemplos como el de las fotografías de **Man Ray**, o las de **Roland Penrose**, quien ejerció de *camoufleur* en la Segunda Guerra Mundial, e ilustraba sus clases teóricas por medio de fotografías en las que mostraba el cuerpo de su mujer, Lee Miller, semioculto en el jardín, por métodos semejantes al *body art* que él mismo había ideado (*fig. 1*). Se daba así prioridad a la sensualidad del desnudo femenino fundido con el suelo, antes que al objetivo didáctico que supuestamente éste tenía. La principal finalidad de esta combinación entre práctica de camuflaje y fotografía surrealista era, pues, la de potenciar la sensualidad y exotismo del cuerpo de la mujer, característica esta que ha convertido el cuerpo femenino en un icono de atracción<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Patrizia Magli. *Morfologías de lo invisible. La vocación camaleónica de los objetos en uso*.

<sup>2</sup> Méndez Baiges, M., *Camuflajes: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2007, p. 47.

A este respecto la utilización del camuflaje en el arte se ha visto fuertemente influenciada por diferentes ámbitos y contextos como es el bélico. Contexto este al que han contribuido las mujeres, no sólo en su elaboración, sino también en su exhibición desde una perspectiva de negación y anulación de la identidad femenina, lo que lleva a que hacia los años setenta surjan toda una serie de discursos feministas basados en este vínculo entre camuflaje y mujer como recurso invisible de protesta: esto da lugar a un tipo de ocultamiento con el entorno que, como se ha expuesto anteriormente, se hallaba ya muy alejado del terreno estrictamente militar, presentándose como recurso con el que manifestar el rechazo hacia la exposición superficial del cuerpo de la mujer. De ahí que la invisibilidad u ocultamiento planteado por mujeres en muchas de las obras de camuflaje desarrolladas tanto en ese momento como posteriormente, no tengan otro objetivo que el de lograr la invisibilidad para dejar de ser imagen, es decir, pura superficie.



Fig. 2 Green window frames, Vera von Lehdorff. 1975.

La representación sumisa del cuerpo femenino proviene pues de su visión objetual, y el vínculo mujer-identidad-camuflaje, surge pues como recurso fundamental de protesta con respecto al mal uso que se ha hecho de la imagen femenina; en efecto, en el entorno artístico contemporáneo, el camuflaje sirve pues también para desenmascarar el origen de la representación de la imagen de la mujer.

Y a este respecto, un interesante ejemplo es el del trabajo de **Vera von Lehdorff**, más conocida como **Veruschka**, quien desde un concepto próximo al *body art* basó todo su trabajo en la ocultación de su propio cuerpo con el entorno, tal y como se puede ver en fotografías como *Green window frames* (fig. 2) (1975) o *Inner door* (fig. 3) (1976).



Fig. 3 Inner door, Vera von Lehdorff. 1976.

Esta utilización del recurso de invisibilidad se debe a su experiencia como modelo en la década de los años setenta, lo que le llevaría a reflexionar acerca de las construcciones de la identidad en la mujer, aspecto este que posteriormente trasladó al terreno artístico,

serviéndose del camuflaje para expresar la condición de la mujer fundida con su entorno, es decir, fuertemente influenciada por los cánones de belleza y de moda. De ahí que en su discurso aparezca su cuerpo pintado de forma absolutamente camuflada con puertas, ventanas, paisajes, etc., hasta llegar a una total integración con respecto a los objetos escogidos: un planteamiento en torno a la disolución y la comunión con el todo, que estéticamente se aproxima a los principios militares de invisibilidad y camuflaje<sup>3</sup>.

A este respecto cabría también citar la perspectiva de ocultamiento planteada por **Yayoi Kusama**, quien utilizaba, y aun actualmente utiliza, un mismo estampado, con el que logra la total ocultación en el entorno<sup>4</sup>, dando así lugar a una lúdica invisibilidad que documenta a través de *performances* y fotografías. Ya en sus comienzos, y bajo la influencia de Jackson Pollock, **Kusama** cubría la superficie pictórica con tracería y marcas con las que lograba crear composiciones integrales y altamente texturadas.

Sin embargo, para entender su obra, ésta debe ser valorada desde varios aspectos: por un lado, los biográficos, ya que fue la etapa de su infancia (que pasó en Tokio en los años de guerra) lo que quizás marcó su vida, pues, por algún tipo de secuela, comenzó a sufrir trastornos que derivaron en un cuadro clínico de esquizofrenia, así como en alucinaciones, en las que veía formas repetidas, lo que le llevó a convertir estas ensoñaciones y obsesiones en la marca particular de su trabajo creativo. Es decir, las experiencias alucinatorias y repetitivas que su química cerebral generaba, se convirtieron en la base de su discurso plástico. Por otro lado, la obra de **Kusama** debe ser valorada dentro de la generación de mujeres artistas de los setenta a la que perteneció: como se ha comentado, estas mujeres manifestaron un notable esfuerzo por hacerse visibles en un contexto, el artístico, en el que generalmente se negaba su existencia.

Partiendo de este contexto biográfico e histórico, cabe profundizar en cómo **Kusama** lleva a cabo sus “camuflajes” o estampados, para los que se basa en obsesivas repeticiones de formas y diseños originales, generalmente topos, que también muestra en sus *happenings*, a lo que habría que añadir las características teatrales y su interés por llamar la atención a través de un imaginario obsesivo que le llevó a convertirse en un icono de la prensa neoyorquina.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>4</sup> La obra de Kusama es aquí comentada debido a que, aunque continúa trabajando actualmente con este mismo tipo de temática, la parte gruesa de su trabajo en la que plantea el tema de la ocultación o confusión del ser humano con el entorno, fue realizada antes de los años ochenta.



Kusama no buscó la “normalidad” rechazando su propia inestabilidad psicológica, sino que la utilizó como material, del mismo modo que convirtió en arte sus alucinaciones infantiles. No pretendió huir de su síndrome obsesivo-compulsivo ni de su *horror vacui*, sino que los asumió como un medio para crear nuevas formas. Negándose a ser una víctima, utilizó lo que debería haberla traumatizado para alcanzar unas cotas expresivas nuevas y más intensas<sup>5</sup>.

Este interés por la repetición, si bien se podría considerar en algunos aspectos análogo al de otros artistas, especialmente escultores de los setenta, en su caso no consiste en una repetición de topos efectuada de forma industrial y mecánica, sino totalmente manual. Y ha sido precisamente esta reiterada utilización de topos en sus diseños, lo que le ha aportado a su trabajo una marca personal, pues además de cubrir grandes superficies, estamparlos sobre telas y vestidos, o realizarlos de tamaño diminuto sobre papel de libreta, también ha pintado este característico estampado sobre árboles, calles, caballos, su propia piel o la de otros, dando así lugar a unas *performances* públicas de extraordinario camuflaje figura-fondo, que a su vez eran muy acordes con el clima

psicodélico que había entonces. A este respecto cabría comentar que una de sus principales influencias fue la de las *performances* de pintura corporal llevadas a cabo por Yves Klein, si bien para su realización **Kusama** no se basó en la pasividad del cuerpo femenino, sino que más bien se mostraba como participante activa de unas *performances* fundamentadas en el camuflaje por puntos, tal y como se evidencia en trabajos como el del *happening* que presentó el 11 de agosto de 1968 en el Central Park de Nueva York, bajo el título *Alice in Wonderland*; la *performance Self-Obliteration by Dots*, realizada en Nueva York, en 1968; o *Body Painting at the studio Bungei-Shunju* (fig. 4) en Tokio, en 1969.



Fig. 4 *Body Painting at the studio Bungei-Shunju*, Tokyo, Yayoi Kusama. 1969.

A este respecto, cabría también citar algunos de los planteamientos de tintes feministas de **Ana Mendieta**, los cuales se aproximaban, al igual que **Veruschka**, al recurso del *body art*, además de al arte de acción o *land art*, al mostrar su cuerpo totalmente camuflado y mimetizado

<sup>5</sup> Rose, B., “La ropa hace a la mujer”, en Izquierdo Brichs, V. (coord.), *La dona, metamorfosi de la modernitat* [Catálogo de exposición], Fundación Joan Miró, Barcelona, 2004, pp. 306-310, cita p. 307.

con el entorno, como búsqueda de un cuerpo con existencia propia, autónomo, es decir, no sometido a la cosificación, y que le servía para expresar su repulsión hacia el condicionamiento masculino. Y a este respecto cabe tener en cuenta determinados aspectos biográficos, como la sensación de abandono que la artista sufrió al ser separada de su madre y su abuela y enviada a EE. UU., lo que le ocasionaría un sentimiento de expatriación que le llevó a desear fusionarse con la naturaleza, tal y como se evidencia en la fotografía *El árbol de la vida* (fig. 5), realizada en 1977 en el parque Old Man's Creek de Iowa, y en la que a la vez que plantea unas características fuertemente primitivas, buscaba mostrar su necesidad de mantenerse vinculada a sus padres.



Fig. 5 *El árbol de la vida*, (*Siluetas Series*), Old Man's Creek Park, Iowa, Ana Mendieta. 1977.

La presencia reiterada en sus acciones de este vínculo entre su propio cuerpo y el medio natural, debe ser entendida como un ritual de purificación y liberación con respecto a la opresión masculina, de ahí la invisibilidad con la que **Mendieta** buscaba dejar de ser imagen, planteando así un tipo de ocultamiento femenino que, en su caso, se hallaba estrechamente vinculado con la naturaleza. Desde esta perspectiva de ocultación, la tierra, la Madre Tierra, ha sido uno de los elementos más frecuentemente utilizados tanto por ella, como por otras artistas que se han fundido o camuflado en ella, para manifestar simbólicamente su total independencia con respecto del hombre<sup>6</sup>.

Este camuflaje femenino basado en un juego de ocultamiento y exhibición se entiende entonces como manifestación de una realidad social y sirve para, entre otras cuestiones, evidenciar la manipulación del cuerpo femenino.

Este vínculo con el entorno natural constituirá también el eje fundamental de otros muchos artistas, cuyos planteamientos se alejan del contexto feminista propuesto hasta ahora. Tal es el caso de algunos de los trabajos de **Fina Miralles**, quien basándose en el ocultamiento en el entorno natural, buscaba hacer especial énfasis en la relación del ser humano con la naturaleza, una relación que planteó por medio de diversos procesos de trabajo, como es el caso de la *performance Recobrimiento*

<sup>6</sup> Méndez Baiges, M., *op. cit.*, pp. 97-98.

*del cos amb palla* (fig. 6, fig. 7) de 1975, documentada fotográficamente, y en la que la artista registra las diferentes fases del proceso de cubrir su cuerpo, de los pies a la cabeza, con paja. Dando así lugar a una acción con la que buscaba explorar una relación no sólo formal, sino existencial, de sí misma con los distintos elementos de la naturaleza.



Este contacto directo de la artista con la naturaleza, está presente también en otras de sus *performances* como *Relacions* (1975), de la que forman parte *Relacions del cos amb els quatre elements*; *Relacions del cos amb l'aigua del mar i la sorra*, *Relacions del cos amb l'aigua de la pluja*, *Relacions del cos amb l'herba*, etc<sup>7</sup>.

Otro tipo de camuflaje es el basado en la inmovilidad<sup>8</sup>, presente tanto en la naturaleza animal como en la humana, y que reaparece en el arte por medio de formas o estrategias vinculadas a las de las esculturas vivientes, y que crean un tipo de ocultamiento que puede interpretarse como forma nostálgica de alcanzar una vida más allá de lo puramente físico y palpable.



**Figs. 6 y 7** Fases de la *performance* *Recobriment del cos amb palla* realizada por Fina Miralles en 1975.

Este recurso de camuflaje basado en la inmovilidad ha sido utilizado por artistas como **Gilbert & George**, quienes, desde un punto de vista conceptual de la escultura, utilizaron la idea del doble como concepto a partir del que interpretaron toda una serie de acciones en las que ambos se presentaban como esculturas vivientes. Así tras su primera intervención pública, en enero de 1969, como esculturas vivientes y bajo el nombre de *Nueva escultura*, estos dos artistas pasaron a adoptar el nombre de *The Singin' Sculpture* (fig. 8), ya que además de posar inmóviles, cantaban. **Gilbert & George** aparecían aquí situados encima de una mesa que hacía la vez de pedestal tradicional, ves-

<sup>7</sup> Combalia Dexeus, V., "El arte conceptual español en el contexto internacional", en González Orbegozo, M. y Díaz de Rábago Cabeza, B. (coords.), *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, pp. 29-159, cita p. 99.

<sup>8</sup> Este tipo de camuflaje basado en la inmovilidad ha sido ya comentado en el capítulo III.1.1.

tidos con trajes de chaqueta, el mismo corte de pelo, la cara y las manos pintadas con pintura metálica, y moviéndose de forma robótica, confiriendo así a esta acción de un carácter escultórico. A lo que habría que añadir que al parar la música que sonaba de un casete colocado delante de la mesa-pedestal donde efectuaban la acción, ambos llevaban a cabo el intercambio de un bastón y un guante.

En *The Red Sculpture* (1975), otra de sus *performances* escultóricas, de noventa minutos de duración y dividida en nueve secciones, cada una con un matiz humorístico diferente, la pareja de artistas aparecían pintados de rojo, simbolizando así el morir desangrados<sup>9</sup>.

Se definen como la encarnación de un estado de sin sentido y abstracción. Siendo una *escultura viviente*, asumen la vacuidad, la ausencia de cualidades humanas, la carencia de sexo<sup>10</sup>.

Una forma de expresión, la de la estatua viviente, escogida por **Gilbert & George** en esta etapa de su trabajo, a través de la que logran transmitir una de las características fundamentales que encierra la estatuidad, que es la del misterio<sup>11</sup>.

Los recursos de ocultamiento han sido pues llevados a cabo bajo diversas finalidades: bélico, feminista, como exploración de la inmovilidad a través de la representación... Y éstos, además de plantear aspectos en relación al arte y la sociedad, se encuentran relacionados con el propio entorno natural, lo cual, entre otras cuestiones, se podría entender como forma de búsqueda y aproximación del ser humano con la naturaleza.



**Fig. 8** *The Singing' Sculpture*, Gilbert & George. 1970.

<sup>9</sup> Monleón Pradas, M., "Pierre Mercier: la lógica binaria", en Monleón Pradas, M. (Dir.), *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Diputación de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1999, pp. 38-39, cita p. 34.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>11</sup> Celdrán, P. (texto), y García, R. (fotografías), *Estatuas humanas: arte en la calle*, Subastas, Siglo XXI, Madrid, 2010.



## III.2.

---

*Antecedentes artísticos  
del disfraz*

---

*El aposematismo en el arte*

---





*Las representaciones artísticas de lo festivo han estado presentes en las comunidades desde los albores de la humanidad. La fiesta forma parte de la vida y, por tanto, tiene cabida en el arte, que es un reflejo o referente de la misma<sup>1</sup>.*

Partiendo de que, a lo largo de la historia (y haciendo especial hincapié en periodos como el de la Edad Media o la época barroca), el arte ha profundizado en el acontecimiento de la fiesta como un evento ritual, social, conmemorativo y celebratorio, en este capítulo se pretende plantear un breve recorrido por algunos de los ejemplos artísticos más significativos que han centrado su interés en la temática de la celebración, y donde el disfraz juega la mayor parte de las veces un importante papel. En estas expresiones artísticas festivas, la representación ha ido transformándose acorde con el momento histórico y el cambio social y cultural, hasta llegar al arte contemporáneo (especialmente a partir de los años sesenta), en el que el tema festivo cobra un mayor interés; surgen, a partir de él, nuevos y divergentes enfoques, cuya característica esencial será la del radicalismo, y el carácter festivo. Se trata del nacimiento de los *happe-*

<sup>1</sup> Antonio Latorre. *Vive la fiesta!, Live the fiesta!*.

*nings*<sup>2</sup>, el *body art*<sup>3</sup>, el *eat art*<sup>4</sup> (arte de la comida), el *accionismo vienés*<sup>5</sup>, etc., que siguen los postulados enunciados en los años sesenta, en los que se reivindicaba la unión del arte y la vida, y a través de los cuales se plantea una manera totalmente nueva de concebir el arte, cuya característica esencial será la del marcado carácter performativo, dinámico y de evento, es decir, vivencial, hasta llegar a la década actual, en la que este tema adquiere una mayor vitalidad.

En este capítulo se propone pues un recorrido por los precedentes en torno a las expresiones o manifestaciones artísticas que plasman las costumbres festivas de la sociedad, o que celebran la transformación de la moral desde una comprensión utópica del arte como agente transformador de la realidad: en este segundo caso, no desde una materialización de la obra, tal y como se entiende convencionalmente, sino como acontecimiento donde el espectador participa en la creación de la misma asumiendo, en muchas ocasiones, un papel activo. El arte se transforma entonces en un elemento de comunión para la colectividad —aspecto este que recuerda al sentido del carnaval tradicional—, donde la participación del público, surgida con la democratización del arte, toma en muchas ocasiones al *happening* como fundamento, a lo que habría que añadir que el carácter efímero y momentáneo, temporal, de este tipo de manifestación, la vinculará con celebraciones sociales como son los cumpleaños, comuniones, fiestas navideñas..., de las que tan sólo se conservan fragmentos congelados (documentos fotográficos, grabación, etc.), pero nunca la propia vivencia de la fiesta.

Una vez expuestos los aspectos fundamentales a tratar en este capítulo, se dedica pues un primer punto a abordar una serie de propuestas a modo de ejemplos en torno a la presencia de la comida en el arte, y su asociación con lo festivo. Para a continuación centrar un segundo punto en aspectos más generales en relación al carácter celebratorio que aquí se trata, a través de unos pocos ejemplos que sirvan para observar

<sup>2</sup> El *happening* es un acto artístico que se incluye en el campo de la *Performance*, si bien la diferencia entre ambos se halla en que el *happening* solicita la intervención del público. Éste se encuentra a su vez relacionado con términos como el de acción artística, Event, y con el movimiento Fluxus. Ver Azpeitia Burgos, M. A., *Diccionario de Arte Contemporáneo y Terminología de la Crítica Actual*, Compañía General de Bellas Artes, Madrid, 2002, p. 81.

<sup>3</sup> El *body art*, o arte corporal, designa a la modalidad que utiliza como vehículo o medio fundamental de expresión el propio cuerpo del artista, el cual funciona como espacio material y psicológico. Éste se incluiría dentro del campo de la *performance*, y se halla relacionado con el arte conceptual. *Ibid.*, p. 33.

<sup>4</sup> El *eat art* o arte de la comida tiene como precursor a Daniel Spoerri y se basa en la realización de piezas artísticas por medio de materiales comestibles. Entre sus objetivos se halla el de llamar la atención sobre los excesos del consumo, a la vez que trabaja con la expansión de los sentidos. *Ibid.*, p. 57.

<sup>5</sup> El *accionismo vienés* es una modalidad del *happening* que tuvo su desarrollo en Viena a principios de los años setenta, y entre cuyos principales intereses se hallaba el de una ideología anarquista, y un carácter erótico u orgiástico apoyado en las teorías de Jung. Entre sus principales colaboradores destaca Hermann Nitsch, Otto Mühl. *Ibid.*, p. 21.

la variedad de estrategias artísticas existentes asociadas a la misma.

Con respecto al primer punto a abordar, en este contexto celebratorio cabría aludir al vínculo entre el festejo y la comida, que materializado a través del banquete ha sido representado numerosas veces a lo largo de la Historia del Arte; de ahí la referencia al arte del pasado que se propone a continuación a través de una serie de obras, que atienden a una elección personal en torno a la temática aquí tratada, vinculada a distintas celebraciones como asuntos religiosos, fiestas campesinas o interiores burgueses. Con ejemplos como el del ciclo de cuatro cuadros que componen la obra *La historia de Nastagio degli Onesti* (fig. 1), realizada por **Sandro Botticelli** en 1483, y en concreto la tercera tabla de la serie que recrea una historia de Boccaccio, donde se representa la celebración de un banquete que tiene lugar en un pinar.



Fig. 1 El banquete en el pinar: Tercera escena de la historia de Nastagio degli Onesti, Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi). 1483.



Fig. 2 El Banquete de los arcabuceros de San Jorge de Haarlem, Frans Hals. 1616.



Fig. 3 El vino de la fiesta de san Martín, Pieter Brueghel "el viejo". 1565-1568.

El carácter festivo del banquete fue también muy recurrente en la pintura flamenca, con ejemplos como *El banquete de los arcabuceros de San Jorge de Haarlem* (1616), de **Frans Hals** (fig. 2), o *El vino en la fiesta de San Martín* (1565-1568), de **Pieter Brueghel "el Viejo"** (fig. 3).

Desde esta perspectiva en relación al banquete, cabe también mencionar unas primeras propuestas realizadas con carácter festivo y celebratorio, y que hallan en esta temática la base de su discurso, como es el caso de muchos de los proyectos de **Antoni Miralda**, basados en la comida, y en un carácter festivo alejado de la trascendencia sagrada de las fiestas rituales anteriormente comentadas. Entre 1966 y 1971 **Miralda** comienza su carrera artística en París, con un tipo de discurso fundamentado en transmitir un mundo libre a través de ofrendas y banquetes en los que aunaba los rituales más antiguos y ancestrales, como es el de la comida, con las costumbres de la sociedad moderna, para plantear una celebración de carácter lúdico y desenfadado con la que buscaba transmitir una visión de la vida más espontánea<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Abad Molina, J., "Experiencia estética y arte de participación: juego, símbolo y celebración", en [http://www.oei.es/artistica/experiencia\\_estetica\\_artistica.pdf](http://www.oei.es/artistica/experiencia_estetica_artistica.pdf), pp. 18-19 (vi: 25 de enero de 2008).

En colaboración con su compañera Dorothee Selz, **Miralda** lleva a cabo una serie de proyectos fundamentados en el *eat art*, con los que pretendía explorar la posibilidad de reunir a personas en torno a una mesa, aspecto este muy arraigado al sentido de las celebraciones festivas populares. Al hacer de la comida el material esencial de dicha celebración, **Miralda** buscaba ampliar la experiencia estética, profundizando en las cualidades sensibles de los alimentos, o en los aspectos olfativos, gustativos o táctiles, como reivindicación de la unión entre arte y vida.



Tras mudarse a Nueva York sus proyectos se hacen más monumentales, y en éstos el disfraz va a jugar un importante papel, tal y como se evidencia en la acción de raíz mitológica *Fest für Leda* (fig. 4, fig. 5), presentada en la Documenta de Kassel en 1977, y cuyo argumento se basaba en la transformación de Zeus en cisne, en su intento de seducir a Leda.

Esta celebración de carácter ritual tuvo lugar en unos jardines en los que había una estatua de Leda; el artista contó con la participación de un grupo de treinta y tres personas que desfilaron hasta la mencionada estatua disfrazadas con cisnes de plástico en la cabeza. Dicha ceremonia concluyó con la distribución de cáscaras de huevo de color turquesa, cuyo interior albergaba alimentos de color rojo sangre que comieron todos juntos.



**Figs. 4 y 5** Salida de la procesión por la tarde y reparto de labios de azúcar de color rojo-sangre. *Fest für Leda*. Acción llevada a cabo por Antoni Miralda en la V Documenta de Kassel, Alemania, en 1977.

Su gusto por lo ritual y por la fiesta tiene un carácter mucho más lúdico y desenfadado, trasluciendo un mundo libre y en paz que celebra la fiesta en ofrendas y banquetes [...]. Su espíritu está más cercano a las celebraciones populares o familiares, es decir, de vínculos sociales que a la trascendencia sagrada de las fiestas rituales<sup>7</sup>.

Otros artistas que han utilizado esta temática en algún momento de su carrera son, por ejemplo, **Nan Goldin**, quien se inspira en ella para la escena fotográfica *Picnic on the Esplanade* (fig. 6) (1973); **Tina Barney** en *The Children's Party* (1987); o **Bernard Faucon** en *Le Banquet* o *Carnaval* (fig. 7), pertenecientes a la serie *Les Grandes Vacances* (1978), y que muestran unos

<sup>7</sup> Martínez Oliva, J., *op. cit.*, p. 327.

extraños espectáculos de celebración —en el primer caso, de una comida interrumpida por el fuego, y en el segundo, de un cumpleaños—, por medio de unas contradictorias puestas en escena fotográficas protagonizadas por unos maniquíes articulados, simulación de niños de unos catorce años, de cuyos rostros no se desprende ninguna emoción o sentimiento<sup>8</sup>.

El segundo punto a abordar en este contexto de precedentes es, como ya se ha comentado, el de una temática más general en torno al carácter celebratorio que aquí se trata, a través de la exposición de unos pocos ejemplos que sirvan para observar la variedad de estrategias artísticas existentes asociadas a la misma.

Y desde esta perspectiva, cabría comenzar comentando algunos de los aspectos y características del funcionamiento de la conocida escuela de arquitectura y artes aplicadas Bauhaus (1919-1933), la cual constituye un importante referente dentro de la temática aquí desarrollada, debido al interés esencial que mostró hacia las fiestas con bailes de disfraces, y el teatro (*fig. 8*). Concretamente, fue **Oskar Schlemmer** quien, como director del taller, partió de un análisis geométrico de las formas corporales y de los movimientos (y de un concepto interdisciplinar de la producción artística, y por lo tanto de la sociedad) para desarrollar sus innovadoras ideas y reflexiones en torno al cuerpo y la puesta en escena. A este respecto, uno de sus proyectos más relevante fue el del *Ballet triádico* (*Das Triadische Ballet*), montado en 1921 y constituido por doce obras de pequeño formato que este artista diseñó para irrumpir en las famosas fiestas que se realizaban en la escuela de la Bauhaus, cuyo principal objetivo era el de romper la división existente entre el espacio y el espectador.

En la Bauhaus se generan, pues, nuevas maneras de pensar: además de por otras innovaciones, será también reconocida históricamente por sus rompedoras ideas en torno a la producción escénica, el espacio, el cuerpo y el movimiento, así como por la confección del vestuario de carácter innovador, y el uso de nuevos materiales de construcción y el diseño de escenografías.

<sup>8</sup> Información extraída de la página web del artista <http://www.bernardfaucon.net/v2/index.php> (vi: 28 de octubre de 2008).



*Fig. 6 Picnic on the Esplanade, Nan Goldin, Boston. 1973.*



*Fig. 7 Carnaval. Serie Les Grandes Vacances, Bernard Faucon, París. 1978.*



Concretando en el tema festivo, en la etapa en la que Gropius fue director, en Dessau, las fiestas se convirtieron en el campo de experimentación para las escenificaciones de piezas de danza y teatro de Schlemmer, quien actuaba como maestro de ceremonias de la escuela, haciendo de éstas una continuación de su propia obra: ésta se fundamentaba, como ya se ha comentado, en la espacialidad y en la representación de lo vivo, del juego con el espacio y en el hombre disfrazado, y por lo tanto genérico, según era propio del carácter global que en conjunto las definía. Aunque la estructura temporal del ritual festivo de la Bauhaus se organizaba en torno a multitud de reuniones improvisadas, había cuatro que se producían de un modo regular marcando así el calendario de la Escuela. Éstas eran la fiesta de los farolillos en primavera, en verano la del solsticio, en otoño la fiesta de las cometas y en invierno la Navidad. Además se celebraron otras bajo distintos lemas, como sería el caso de “la fiesta blanca” de 1926, en la que además del blanco sólo estaban permitidos los colores primarios, en rayas, conos o cubos. Otra de las fiestas destacadas fue la de cubrimiento de aguas o la del bautizo del nuevo edificio de la escuela en Dessau, sin olvidar la temporada de carnaval, la cual constituía uno de los grandes acontecimientos de esta sociedad: cabe señalar aquí la fiesta que llamaron “metálica”, celebrada en febrero de 1929, y para la que según se dice se crearon los mejores disfraces, además de transformar por completo los edificios de la Bauhaus<sup>9</sup>:

[...] la calavera de un húsar pintada de negro, con una olla y una espumadera de aluminio como yelmo y el pecho guarnecido con cucharas de hojalata de color plateado: una dama vestida con discos de hojalata lucía coqueta en la pulsera una llave de tuercas que confiaba a cualquier caballero para que le ajustara las tuercas sueltas...<sup>10</sup>.



**Fig. 8** Algunos miembros de la Escuela de la BAUHAUS en el transcurso de una jornada festiva.

Por último, no debe dejarse de comentar que el carácter festivo implícito en el funcionamiento de esta escuela, cuyo calendario venía marcado por la sucesión de celebraciones, tenía como finalidad la de crear un sentimiento de colectividad que sirviese a su vez de terapia o catarsis para las posibles tensiones. La faceta lúdica, artística y docente de estas fiestas, sería a su vez utilizada por su fundador de 1919, Walter Gropius, como herramienta política de unión, y por lo tanto de pacificación, con respecto a la población y las autoridades, aspecto este que subraya el carácter carnavalesco de dicho even-

<sup>9</sup> Jiménez Zorzo, F. J., “Las fiestas de la Bauhaus”, en <http://www.artecreha.com/pdf/Textos/las-fiestas-de-la-bauhaus.pdf> (vi: 10 de octubre de 2008).

<sup>10</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 10 de octubre de 2008).

to. Aunque la Bauhaus de Dessau vivió todavía momentos de gran vitalidad e inocencia, las tensiones entre tendencias ideológicas fueron haciéndose cada vez más evidentes<sup>11</sup>.

Atender a estas fiestas, entendidas como dispositivos generadores de identidad colectiva, permite radiografiar las distintas fases de la Bauhaus como un colectivo; como la comunidad que aspiraba a ser por encima de sus individualidades, a las que, en realidad, nunca renunció<sup>12</sup>.

Otro tipo de propuestas diferentes a comentar serían las planteadas por **Hermann Nitsch**, figura fundamental del mencionado *accionismo vienés*, que basó su discurso en la puesta en escena de la fiesta como celebración litúrgica, generando a partir de estos conceptos acciones revulsivas, como la de sacrificar animales o esparcir sangre y vísceras sobre cuerpos desnudos, por medio de una amalgama de elementos con los que perseguía provocar la catarsis y liberación de los sentidos del espectador. Estos objetivos vinculan sus acciones con lo dionisiaco, la irracionalidad y el exceso: de ahí el nombre de *teatro del misterio orgiástico* con que lo bautizó el propio autor.

Y un último ejemplo a citar es el de **Jacques Lebel**, quien a partir de un discurso mucho menos violento que el de los accionistas vieneses, realizó una serie de acciones próximas al *happening*, denominadas por él mismo como poesías totales o poesías vivientes, y en las que de nuevo tomaba como base lo irracional, lo dionisiaco y el exceso<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Ruiz Pardo, M., "La construcción de las fiestas en la Bauhaus 1919-1933", en <http://marceloruizpardo.squarespace.com/fiesta-bauhaus/> (vi: 7 de enero de 2009).

<sup>12</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 7 de enero de 2009).

<sup>13</sup> Martínez Oliva, J., "Representaciones de la fiesta en el arte y la fotografía francesas contemporáneas", en Real, E., y Pujante, D. (coords.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universidad de Valencia, Valencia, 2001, pp. 323-332, cita pp. 324-325.





*La risa es ante todo una corrección.  
Hecha para humillar, ha de producir una  
impresión penosa en la persona sobre quien  
actúa<sup>1</sup>.*

En este capítulo se ofrece un breve recorrido por los precedentes artísticos que han tratado el tema del clown en el contexto del arte anterior a los años ochenta, contexto este en el que cabría tener en cuenta su dimensión autoparódica, como expresión irónica (con la que determinados artistas abordan determinados aspectos sociales y existenciales), que halla en la risa el elemento fundamental. Este carácter paródico de la risa la convierte no solo en subversiva, sino también en sagrada, tal y como se evidencia en las festividades y ceremoniales que han tenido a aquélla y al disfraz como elementos fundamentales, si bien la risa será a su vez interpretada como símbolo de lo infernal y se juzgará incluso como síntoma de posesión demoníaca vinculado a lo grotesco y a la figura del loco, ya que supone una ruptura o abandono de la personalidad equilibrada para, en su lugar, propiciar su expansión en forma de transformación, como realidad invertida, como locura.

Esta mezcla de elementos contradictorios tiene sus raíces, por lo que respecta a la civilización occidental, en la tragedia griega, y está vinculada a Dioniso, deidad fundamental de los antiguos carnavales, cuyo símbolo será encarnado por bufones y payasos como el *Triboulet*, que de hecho cuenta con numerosos antecedentes: los actores de las farsas satíricas, los juglares de la corte en la Edad Media, los bufones del Renacimiento o el extenso repertorio de personajes pertenecientes a la *Comedia dell'arte*. Un mito del payaso, que se constituyó a lo largo del romanticismo, periodo este que sintió un especial interés por reunir imágenes del pasado, haciendo de éstas un elemento de su discurso<sup>2</sup>.

A su vez, el nombre primitivo del Arlequín o bufón será el *Hellekin*, en su origen una criatura diabólica, una divinidad de rostro animal (de la

<sup>1</sup> Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*.

<sup>2</sup> Starobinski, J., *Retrato del artista como saltimbanqui*, Abada, Madrid, 2007, pp. 12-13.

que tan solo se conserva, hasta el siglo XVIII, una ruda máscara de *homo silvestris*) que, según documentos medievales se dedicaba a guiar al séquito de difuntos, y que con el transcurso de los siglos, y gracias a las representaciones teatrales y a la parodia, se transformó en cómica, destacando por su fuerte carácter trasgresor, de forma que determinados aspectos primitivos relacionados con lo demoníaco se transforman en risa, cuya mueca servirá de exorcismo transformador<sup>3</sup>.

Desde esta perspectiva, cabría comentar las características simbólicas que acompañan a una figura, la del clown, que a lo largo de la historia no ha gozado de buena consideración e incluso ha sido rechazada y perseguida, pues las personas que optaban por asumir el rol de este personaje (bufones, titiriteros, magos...) se dedicaban al género cómico más bajo, y eran consideradas como irreverentes por hacer burla al poder, la religión (especialmente durante la expansión del cristianismo) y las normas establecidas. El clown será también una figura de esencial importancia en el contexto teatral, asociado durante siglos al mimo, personaje que ha estado presente en diferentes culturas, con una estética similar. Tal es el caso de Japón, donde existen diversos estilos teatrales, como el *sarugaku* o *dengaku*, que se basan en el arte del bufón, y cuyo origen se halla en unos tipos de danzas y cortejos desenfrenados próximos a la diversión popular propia del carnaval europeo; en la India este personaje burlesco es conocido como *Vidûshaka*; o, dentro de la cultura islámica, concretamente en Turquía, existe un teatro muy semejante a la *Commedia dell'arte* conocido con el nombre de *Orta oyunu*, que al igual que ésta cuenta con toda una serie de personajes entre los que se encuentra *Kavuklu*, que encarna a la figura del clown<sup>4</sup>.

La imagen del payaso ha sido definida por medio de significados contrapuestos: el triunfo y la decadencia, o la agilidad y la torpeza... que a su vez aparecen representados como unión, de forma alternada, o por medio de dos personajes, cada uno de ellos con una función diferente. Estos dos factores antitéticos (lo cómico implícito en la torpeza y la elegancia de la agilidad) estaban presentes ya en el teatro popular: de ahí el origen de los personajes emparejados, de parejas asimétricas cuyo carácter dual y cómico (como es el caso de los *Gilles* y *Pierrots* de la *Commedia*) es a su vez un fiel reflejo del fracaso. A este respecto, cabría recordar que el payaso trágico, tantas veces representado en el contexto artístico, tiene como principal creador a Baudelaire, quien profundiza la idea —que se remonta al siglo XVIII— de que el actor, el hombre, esconde bajo una alegría fingida un alma desesperada<sup>5</sup>, a partir de lo cual se plantea el arquetipo del payaso trágico como víctima transgresora.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

<sup>4</sup> Jara, J., *El clown, un navegante de las emociones* Proexdra, Morón (Sevilla), 2000, pp. 27-28.

<sup>5</sup> Starobinski, J., *op. cit.*, p. 68.

Baudelaire proporcionó al artista, bajo la figura del bufón y del saltimbanqui, la vocación contradictoria del vuelo y la caída, de la altura y el abismo, de la Belleza y la Mala suerte<sup>6</sup>.

Otro aspecto a comentar es que en cada periodo histórico, y dependiendo de la cultura del momento, el humor ha sido planteado de forma diferente: es el caso del humor próximo a lo carnavalesco que se puede observar en los capiteles románicos, el sutil humor barroco, las diversas formas de representar lo cómico que se desarrollan a lo largo de las vanguardias o su presencia actual, pues en el último siglo, y por influencia del circo, el bufón continúa apareciendo en el mundo del espectáculo y se ha convertido en una de las figuras más importantes de la escena teatral.

Y desde esta perspectiva, otro de los aspectos a tener en cuenta sería el de la diferencia de representación del payaso, dependiendo del contexto. Pues, por ejemplo, en el circo, además de ser esta figura representada por medio del maquillaje, la nariz roja y una exuberante ropa, cuenta con unas características atléticas (realización de acrobacias, malabares, música...) que la diferencian de otras disciplinas, a lo que cabría añadir su ya comentada representación como pareja de opuestos y complementarios, como es el caso del listo y el tonto, o el de cara blanca y el bufón encarnados en Grock y Antonet, Los Fratellini, Pompo y Thedy, etc., o en solitario, como lo harían Charlie Rivel o Medrano, mostrando la figura del clown como fiel expresión de la esencia humana<sup>7</sup>.

El clown influyó también en el contexto cinematográfico, donde adquirió la popularidad con la que se le conoce a través de actores como los hermanos Marx (cuyas acciones ocasionaban en un primer momento una gran confusión, para al final resultar beneficiosas en un sentido u otro); Laurel y Hardy (*el Gordo y el Flaco*); Charlie Chaplin o Keaton (ambos provenientes de géneros teatrales semejantes, del *music-hall* y el *vodevil*, y cuyo maquillaje se limitaba a la raya y el rímel en los ojos); además de Harold Lloyd, Jacques Tati, Jerry Lewis, Cantinflas o Woody Allen, entre otros muchos ejemplos, que pueden englobarse en una esencia común: la del aspecto inocente e infantil, a la vez que irónico y directo<sup>8</sup>.

El alma del payaso representa el alma del ser humano: los opuestos, las contradicciones, la dualidad<sup>9</sup>.

La esencia del clown es, pues, transgresora, ya que imita y reproduce lo que ve, es decir, las conductas y contradicciones del ser humano: eso

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>7</sup> Jara, J., *op. cit.* pp. 33-34.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 47.

le ha permitido ser utilizado en diferentes contextos como el cinematográfico, el teatral, el artístico o el social: así, a mediados del siglo XIX, en América, antes de que el fonógrafo o la radio fuesen inventados, estos personajes adquirieron un rol de cantantes bufonescos y desempeñaron un importante papel en la cultura musical americana. Y ya en el contexto social actual, cabría subrayar el hecho de que esta figura sea utilizada en diversidad de ámbitos, como el empresarial o en terapias de modificación de conducta, además incluirse en organizaciones con labor humanitaria<sup>10</sup>.

Desde otra perspectiva, la constante presencia del payaso en el siglo XX se debió principalmente a la enorme popularidad de la que gozaba en este momento la temática circense, vinculada al interés del hombre civilizado por las imágenes y documentos pertenecientes a la humanidad primitiva, por el arte africano y las pinturas prehistóricas, que le llevaría a buscar en las profundidades del inconsciente, en el primitivismo, una fuente de energía. De ahí la elaboración libre de la imagen del payaso con un sentido simbólico, que ha pervivido en el inconsciente colectivo contemporáneo, y que fue en primer lugar planteada por la literatura entre 1830 y 1870, ejerció una fuerte influencia en los artistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, e hizo que esta imagen del héroe-payaso, presente en el contexto literario, apareciera también en pintura. La elección de esta temática coincidió también con el declive de las fuentes de inspiración tradicionales, por lo que la tradición académica se sustituyó paulatinamente por la temática circense, y por una figura, la del clown, que sería considerada como símbolo de libertad opuesto a los valores establecidos por la burguesía.

A este respecto, un precedente importante, en lo que al carácter subversivo de lo cómico se refiere, es Alfred Jarry, considerado el antecesor directo del teatro del absurdo por *Ubú rey* (1896)<sup>11</sup>, que sería su primera obra (escrita cuando el autor tan solo tenía quince años), y cuya presentación fue un auténtico escándalo, ya que por medio de lo irracional e irrisorio de un grotesco protagonista, Ubú el clown, Jarry lograba romper por completo con la concepción tradicional del teatro dando lugar a una farsa de estilo irónico y subversivo que ha sido considerada como la primera obra del teatro del absurdo, y a la que le siguieron otras obras del mismo autor como *Les Jours et les Nuits* (1898), *Les Almanachs du Père Ubu* (1899-1910) o *Le moutardier du pape* (1907).

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

<sup>11</sup> *Ubú rey* fue escrita por Alfred Jarry en 1896, y llevada a escena por Firmin Gémier en el mismo año. Su primera interpretación fue en 1898, en el teatro de marionetas de Pierre Bonnard. Ver Memba, J., *Malditos, heterodoxos y alucinados. Alfred Jarry, indiano, absurdo, autodestructivo y patafísico (XXXII)*, en <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/12/23/anticuario/1008952741.html> (vi: 20 de mayo de 2009).

En suma, la figura del bufón, el mimo, el acróbata o el juglar, desde la antigüedad hasta nuestros días, constituye uno de los temas fundamentales de los discursos sociales, artísticos y teatrales.

Necesariamente ha de haber en la causa de lo cómico algo ligeramente subversivo (y específicamente subversivo), ya que la sociedad responde a ella por un gesto que infunde algún temor<sup>12</sup>.

Tras lo expuesto cabe citar algunos ejemplos de obras de artistas que a lo largo de la historia han centrado una parte o la totalidad de su discurso en esta temática, como es el caso del *Pierrot, dit autrefois Gilles*, pintado por **Watteau** (fig. 1), (1721), figura algo ambigua y misteriosa, vestida de blanco y ligeramente desplazada hacia uno de los laterales de una composición en la que aparecen, ocupando un segundo plano, el resto de los personajes, todos pertenecientes a la Comedia Italiana (Leandro, Crispín, Capitán...), pues aunque **Watteau** se movía entre la mejor sociedad del París del siglo XVIII, mantuvo una estrecha amistad con los comediantes italianos que por entonces estaban de moda en las fiestas de la aristocracia francesa.

Este Pierrot de expresión triste, representado encima de un escenario y observando de frente al espectador, es planteado por **Watteau** como espejo en el que el espectador debe verse reflejado: se convierte así en un importante referente como icono auto-paródico del que se sirve el arte posterior, pues la figura del *Gilles* de **Watteau** inaugura una larga serie de payasos trágicos con los que no solo se buscará reflexionar acerca de la posición marginal del artista en la sociedad, sino también mostrar la vertiente simbólica de esta figura que, desde un sentido universal, se presenta como metáfora de la condición humana. A partir de este momento la interpretación o auto-representación del propio artista como payaso se convierte, pues, en un tema recurrente para muchos artistas<sup>13</sup>.



Fig. 1 *Pierrot, dit autrefois Gilles*, Watteau. 1721.



Fig. 2 *Les masques singuliers*, James Ensor. 1892.

<sup>12</sup> Bergson, H., *op. cit.*, p. 152.

<sup>13</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., "Il Mondo Novo", en Clair, J. (ed.), *La grande parade: portrait de l'artiste en clown*, Museo de Bellas Artes de Canadá, Ottawa (Canadá), 2004, pp. 66-93, cita pp. 69-70.



En este contexto, tampoco hay que olvidar la risa de doble intención que **Goya** plantea en sus dibujos y grabados.

Con un carácter mucho más evidente se halla el carácter grotesco de las mascaradas de **Ensor**, como es el caso de la serie de autorretratos centrados en la figura del clown que presenta no como individuos solitarios, sino como una muchedumbre enmascarada, con ejemplos como *Les Masques scandalisés* (1883) o *Les masques singuliers* (fig. 2) (1892), en los que se observa ya su visión cínica en relación con la comedia humana, aspecto este vinculado a la fuerte influencia que ejerció el carnaval en su vida, ya que por un lado esta celebración formaba parte de las manifestaciones populares más importantes que acontecían en Bruselas, su ciudad natal; y por otro, cabría aludir al propio ambiente en el que trabajaba, el de la tienda familiar de venta de máscaras.



Fig. 3 Henri de Toulouse-Lautrec avec le chapeau de Footit.  
Fotógrafo no identificado. 1894.



Fig. 4 Les clowns. José Gutiérrez Solana. 1920.

Esta presencia de máscaras, pierrots y esqueletos es, pues, una constante en su obra como expresión de su obsesión por la muerte, y como reflejo de su actitud misantrópica hacia sus detractores. Sus máscaras a su vez esconden el rostro de personalidades artísticas, científicas o políticas socialmente reconocidas, como se observa en una de sus obras más conocidas, *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1888), que se presenta como un gran carnaval socialista a través del que **Ensor** manifiesta sus convicciones anarquistas<sup>14</sup>.

También **Toulouse-Lautrec** sintió una gran atracción por esta estética, tal y como lo evidencia la constante presencia de escenas circenses en su obra, unas escenas que **Lautrec** plantea llenas de movimiento y colorido, con ejemplos como el de *Cheval et singe dressés* y *Clown dresseur*, ambas de 1899; o *La payasa Cha-U-Kao* (1895), obra ésta que ha sido analizada como una réplica femenina del viejo saltimbanqui de Baudelaire, pues al igual que otros artistas de finales del siglo XIX, también éste se dejó invadir por el eco de las provocadoras imágenes de Baudelaire.

Su atracción por esta figura le llevó a disfrazarse de payaso en varias ocasiones, tal como lo corroboran algunos retratos fotográficos como *Henri de Toulouse-Lautrec avec le chapeau de Footit* (fig. 3) (1894).

<sup>14</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., "A Portrait of the Artist", en Clair, J. (ed.), *La grande parade...* (cit.), pp. 166-205, cita p. 170.

Otro importante precedente al respecto es **José Gutiérrez Solana**, quien nacido en el barrio de Salamanca el domingo de Carnaval, sintió una gran fascinación por las máscaras y la temática carnavalesca que formó parte fundamental de todo su repertorio pictórico; a través de dicha temática este artista plasma su visión de una España negra y decadente. *Madrid, escenas y costumbres* es su primer libro al respecto, de 1913, si bien en muchas de sus obras aparecen escenas circenses, mascaradas y tiouvivos de ferias, como es el caso de *Les clowns* (fig. 4) (1920)<sup>15</sup>.



Fig. 5 *Tête de clown tragique*, Georges Rouault. 1904.

**Georges Rouault** es otro de los artistas que toman la figura del clown y el circo como elementos clave para sus composiciones. En su caso, la atracción por esta temática surgió a partir de un recuerdo de infancia, el de un viejo carromato circense con un payaso de traje de lentejuelas en su interior, escena ésta con la que **Rouault** se sintió plenamente identificado, por lo que se retrató a partir de entonces como un payaso de expresión grave próximo al payaso trágico de Baudelaire, tal y como se evidencia en *Tête de clown tragique* (fig. 5) (1904).

También deben citarse sus libros ilustrados, como *Cirque de l'Étoile Filante* (1938), pues para **Rouault** el clown encarnaba su propia visión del mundo: de ahí que llegase a hacer de sus autorretratos grotescas caras de payasos o Pierrot, hasta llegar a representarse encarnado en la figura de Cristo, que entendía como fiel expresión del payaso trágico, lo que evidencia otra de sus influencias, la de la religión, sobre su pensamiento y su pintura<sup>16</sup>. Esta identificación entre el artista, el payaso y Cristo es también planteada por otros artistas, como el poeta francés **Max Jacob**, si bien en su caso sus actuaciones como payaso responden a una representación paródica e irónica de la figura de Jesucristo<sup>17</sup>.

Incluidas en este breve recorrido artístico en torno a la figura del clown, cabe citar también las conocidas obras circenses de **Picasso**, sus saltimbanquis y Pierrots, como es el caso de *Paul en Arlequin* (fig. 6) (1924), en la que de nuevo alude a la representación del payaso-víctima propio del Viejo saltimbanqui de Baudelaire. A través de esta temática **Picasso**

<sup>15</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., "Ecce Homo", en Clair, J. (ed.), *La grande parade ...*(cit.) pp. 122-165, cita p.149.

<sup>16</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., "Il Mondo Novo", en Clair, J. (ed.), *La grande parade ...*(cit.) pp. 66-93, cita p. 80.

<sup>17</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., "Fin de partie", en Clair, J. (ed.), *La grande parade...*(cit.), pp. 206-227, cita p. 216.

busca explorar los diversos niveles de la existencia, aspecto este también presente en el retrato fotográfico que Robert Capa le realizó en 1949 (fig. 7), en el que aparece posando con una máscara de payaso, vinculando así su personalidad a la de esta figura, el doble ya comentado en el carnaval<sup>18</sup>.

También **Edward Hopper** recurre en varias ocasiones a la imagen triste y aislada del Pierrot como proyección de un autorretrato travestido, tal y como se encuentra en obras como *Soir bleu* (1914) o *Deux Comédiens* (1965), para cuya realización se inspiró en la película de Marcel Carné, *Les Enfants du paradis* (1945)<sup>19</sup>.

La temática en torno a la figura del clown, en ocasiones vinculada al contexto circense, ha sido también planteada a través del reportaje fotográfico, con ejemplos como el de la serie *Artistes de cirque*, realizada por **August Sander** (1926-1932).

Otro artista que se inspira en esta temática es **Bruce Davidson**, quien realiza todo un proyecto fotográfico en torno a la compañía de un pequeño circo ambulante que se encontraba de paso por Palisades, en New Jersey, centrándose en captar los gestos y actitudes cotidianas de sus componentes, con el objeto de desmitificar ese universo y mostrar su compasión hacia la gente marginal. De dicho proyecto forma parte *Nain de cirque, Palisades, N.J.* (fig. 8) (realizada en 1958 y publicada en el 2003), imagen de un enano llamado Jimmy perteneciente a dicha compañía, y por quien sintió un especial interés<sup>20</sup>.

**Otto Umbehr**, más conocido como **Umbo**, es otro conocido fotógrafo que también se sintió atraído por el mundo circense, pues una vez finalizados sus estudios en la Bauhaus de Weimar, comienza a realizar toda una serie fotográfica en torno a esta temática con la que alcanza un gran éxito en el campo del reportaje.

<sup>18</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., "Il Mondo Novo", en Clair, J. (ed.), *La grande parade...* (cit.) pp. 66-93, cita p. 80.

<sup>19</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., "Ecce Homo", en Clair, J. (ed.), *La grande parade...* (cit.) pp. 122-165, cita p. 152.

<sup>20</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., "Fin de partie", en Clair, J. (ed.), *La grande parade...* (cit.), pp. 206-227, cita p. 225.



Fig. 6 Paul en Arlequin, Pablo Ruiz Picasso. 1924.



Fig. 7 Retrato fotográfico realizado por Robert Capa en 1949 en Vallauris (Francia).

De esta serie forman parte imágenes como *Grock 18*, o *Grock* (fig. 9) (1929), ambas pertenecientes a una serie de clichés en los que se observa la metamorfosis de Adrien Wettach en el conocido payaso Grock<sup>21</sup>.

Además de en el terreno pictórico y fotográfico, esta figura será también muy recurrente en otros ámbitos como el de la *performance*, con ejemplos como *El obrero sonriente* (fig. 10) (1960) de **Jim Dine**, proyecto en el cual este artista aparece en el ambiente cotidiano de su propia casa, disfrazado con una máscara y un traje de payaso con el que buscaba aludir al rol de este personaje en el sentido más tradicional y lúdico, es decir, el del bufón que hace reír, y con el que lleva cabo la interpretación del rol de un “pintor de acción”, de los más famosos de ese momento, que le sirve para reivindicar la importancia no tanto del objeto artístico duradero como del proceso.

En el transcurso de esta acción, documentada fotográficamente por Martha Holmes, **Jim Dine** se dedica a pintar toda una serie de cabezas y escribir las palabras *I love* sobre una gran sábana de papel, para a continuación beber y echarse por encima el resto de la pintura, completar la frase *I love what I'm doing. HELP!* —con la que alude a su conflictiva e intensa relación con la pintura— y finalmente protagonizar un acto de parodia o crítica hacia el *Action Painting*, saltando a través de la tela.

Con esta interpretación, en cierta medida agresiva, **Jim Dine** trata de evidenciar su posicionamiento en lo que respecta a los “pintores de acción” de la generación anterior, a la vez que expone temas tan complejos como el del conflicto existente entre la creatividad y el sistema social: con ayuda del disfraz de payaso y de unos instrumentos de pintor que se presentan como extensión de su propia libertad, **Dine** aparece interpretando a un sonriente pintor-bufón que se expresa de forma lúdica y violenta en una acción a través de la que muestra el arte como algo no duradero, como algo que igual que se pinta se destruye<sup>22</sup>.

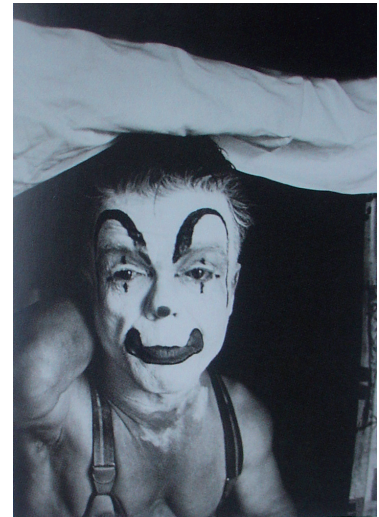


Fig. 8 Nain de cirque, Palisades, N.J., Bruce Davidson. Fotografía realizada en 1958 y publicada en el 2003.

<sup>21</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., “Ecce Homo”, en Clair, J. (ed.), *La grande parade...* (cit.) pp. 122-165, cita p.152.

<sup>22</sup> Aznar, Y., “No todo es desvestirse: traje y comportamiento en el arte de acción”, en <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/04-MT-TISAC-Aznar.pdf> p. 17, (vi: 15 de mayo de 2009).



Para él no era simplemente un actor haciendo un papel, sino que pretendía permanecer como un payaso más allá de su propia *performance*, en el límite entre el arte y la vida, en una muy personal zona intermedia que curiosamente, ya habían investigado otros artistas antes que él<sup>23</sup>.

Esta interpretación del clown llevada a cabo por el propio artista disfrazado, constituye también el eje fundamental de *Saynètes comiques*, proyecto realizado por **Christian Boltanski** entre 1974 y 1975, y consistente en una serie de tiras coloreadas montadas en hilera, y reagrupadas en secuencias, con las que este artista buscaba ridiculizar determinados recuerdos, a la vez que desvelar algunos aspectos del propio comportamiento social. Así, para el desarrollo de las secuencias, **Boltanski** plantea la interpretación icónica de una historia familiar (un cumpleaños, un funeral, una boda) en la que asume el rol de los diversos personajes que la componen, como es el caso de la madre sonriente, el padre severo, el niño, el sacerdote, el abuelo enfermo, etc., personajes fruto de determinados recuerdos de infancia, que retomar para en cierta forma burlarse de ellos, liberándose así de determinados roles aprendidos y preestablecidos, punto este en el que aparece el Clown **Boltanski**.

Estas viñetas son fotografías en blanco y negro, intervenidas posteriormente con lápices y pasteles de colores intensos, y con las que crea una estética próxima a lo teatral en la que aparece como único interprete de las diferentes historias que narra en ellas. Sin embargo, las posturas y gestos exagerados que **Boltanski** adopta no son una referencia directa a los diversos personajes, sino que funcionan como parodia hacia determinadas nociones en torno a los roles sociales, como el de la paternidad o la maternidad, lo que da lugar a toda una serie de actos cómicos recreados por medio de un continuo cambio de papeles, a través de los que este artista interpreta determinados hechos dramáticos o trágicos que forman parte de la existencia. Estas historias, envueltas en un ambiente y teatral, dan como resultado unas imágenes ficticias y auténticas a la vez, en las que se muestran determinados hechos reales como sucesos acontecidos a un payaso. A la vez que el rol de clown le sirve a B. para representar, **Boltanski**



Fig. 9 Grock, Otto Umbehrr. 1929.

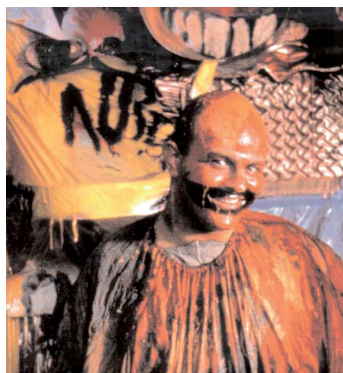


Fig. 10 El obrero sonriente. Performance llevada a cabo por Jim Dine en la Reuben Gallery en 1960.

<sup>23</sup> Cit. *Ibid.* (ví: 15 de mayo de 2009).

representa a las personas del entorno familiar y social de su niñez, a través de las que muestra los diferentes niveles de realidad<sup>24</sup>.

A este respecto, algunos de los acontecimientos representados en este proyecto provienen de los diferentes periodos de su vida, como el de su infancia, que **Boltanski** interpreta desde un aspecto lúdico e infantil en *La grimace punie* (fig. 11), donde recrea la reprimenda de un profesor por hacerle una mueca, para lo que lleva a cabo una doble interpretación, la de un viejo profesor y la del pequeño Christian castigado contra la pared.

Otra de sus escenificaciones es la de la boda de sus padres en *Le mariage des parents* (fig. 12), que desarrolla a lo largo de tres viñetas, con el interior de una iglesia y un altar pintados como decorado, y en las que el artista aparece interpretando a la feliz pareja por medio de un doble y escueto disfraz en el que superpone el velo blanco, como imagen de la novia, y el del novio de traje negro; su propio nacimiento, en *La naissance de Christian* (fig. 13); o su comunión en *La premier communion*, e incluidas en este proyecto se exponen también otras situaciones que forman parte de la existencia, como la enfermedad o la muerte, y que **Boltanski** plantea en secuencias como *La mort du grand-père*, en la que evoca la idea de muerte.

Estas tiras cómicas son, pues, interpretación de la realidad a través de unas acciones existenciales que a su vez son reales, y para las que el clown **Boltanski** opta por representar e interpretar determinados periodos de su vida. Por pertenecer a una cultura o educación real, dichas historias resultan familiares al espectador, de forma que este clown no solo tiene un sentido crítico, sino que asume también otros significados que se sitúan en un contexto cómico.

Y a este respecto, y ya para finalizar este capítulo, otro de los recursos vinculados a la figura del clown es el de la mueca, que servirá como estrategia de reflexión y crítica acerca de la construcción de la identidad y la



Fig. 11 Hago una mueca. Segundo cuadro de *La grimace punie*. Serie *Saynètes comiques*.



Fig. 12 *Le mariage des parents*. Tercer cuadro de *Le mariage des parents*. Serie *Saynètes comiques*.



Fig. 13 Que feliz estoy. Segundo cuadro de *La naissance de Christian*. Serie *Saynètes comiques*.

<sup>24</sup> Honnef, K., *Recueil De Saynetes Comiques Interpretees Par Christian Boltanski*. Collection Of One-Act / Christian Boltanski, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1975, pp. 485-486.



apariencia, conceptos que **Ana Mendieta** plantea en *Facial Cosmetic Variations* (fig. 14) (1972), una serie fotográfica en la que deforma cómica y monstruosamente su propio rostro, ayudándose de elementos como maquillaje, pelucas o una media con la que lo aprisiona para experimentar con diversas muecas, de forma semejante a como lo haría con su cuerpo contra un cristal en *Glass on body* (1972)<sup>25</sup>. Con la mueca trabajan otros muchos artistas, como es el caso de **Bruce Nauman**<sup>26</sup>.

Tras lo expuesto queda, pues, evidenciado el hecho de que la representación del bufón, payaso o saltimbanqui por parte de los artistas, no es solo un motivo poético o estético, sino una forma metafórica de plantear aspectos en relación al funcionamiento del arte como reflejo de la propia existencia, pues esta figura, bajo la forma de payaso grotesco, cómico o humillado, se muestra como elemento simbólico de la condición humana.

La atracción por esta temática ha formado parte del discurso de muchos artistas a través de técnicas gráficas, pictóricas, fotográficas, etc. y, hacia los años cincuenta y sesenta, a través de la *performance*, en la que es el artista quien asume un papel activo disfrazándose de clown. Este tipo de auto-representación, por otro lado, continúa vigente en el arte contemporáneo, pues son muchos los artistas que utilizan este doble bufonesco como medio de expresión paródica y reivindicativa, y cuyo objetivo es el de transformarse a través de este personaje en múltiples roles o en uno solo, el del payaso.

La constancia de esta temática a lo largo de la Historia del Arte podría ser, pues, valorada como proyección de la propia personalidad e identidad de quien la desarrolla, a la vez que como espacio crítico con el que producir cierta incomodidad respecto de la realidad a través de la distancia de este gesto paródico encarnado en la figura del bufón o payaso.

<sup>25</sup> Heuer, M., "Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance", en <http://www.brooklynrail.org/2004/09/art/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-pe> (vi: 10 de abril de 2009).

<sup>26</sup> La obra de Bruce Nauman es más extensamente comentada en el capítulo IV.2.2. de esta investigación.



Fig. 14 *Facial Cosmetic Variations*, Ana Mendieta. 1972.

*El ser humano ha sido definido como animal simbólico. La definición no puede ser más certera, pues uno de los rasgos que lo definen y le diferencian del resto de los animales es su capacidad de simbolización, que empieza con el lenguaje y culmina con la simbolización de la relación de la persona con el mundo y las cosas<sup>1</sup>.*

Otro tipo de transformismo que hay que comentar es el del disfraz animal, que dentro del contexto artístico anterior a los años ochenta, será planteado teniendo en cuenta tanto su importante protagonismo histórico y su diversidad simbólica, como la influencia que estos aspectos han ejercido como precedentes del discurso de artistas posteriores.

En este contexto, en primer lugar se comienza realizando un recorrido por algunas de las representaciones más destacadas en lo que respecta a la temática que aquí se aborda, el disfraz animal, que será planteada a través de diferentes tipos de transformación y bajo diversas finalidades. Para a continuación concretar dicha temática en la representación y asociación que a lo largo de la Historia del Arte se ha hecho entre la mujer y el animal, y que ha influido en el pensamiento y las representaciones posteriores.

En lo que respecta a los precedentes artísticos, cabría comenzar comentando algunas de las obras basadas en la humanización de los animales o la animalización de los humanos: tal es el caso de la interpretación plástica de los bestiarios bajo un amplio abanico de lecturas simbólicas y valores morales, o su asociación con determinadas virtudes o defectos humanos. Los animales humanizados formaban también parte de la ciencia de la fisiognómica o de la fisiognomía –del griego “physis” (naturaleza) y “gnomon” (juzgar, interpretar)–, considerada como una pseudociencia basada en la idea de que el estudio de la apariencia exter-

<sup>1</sup> Juan José Tamayo-Acosta. *Hacia la comunidad 3. Los sacramentos, liturgia del prójimo*.



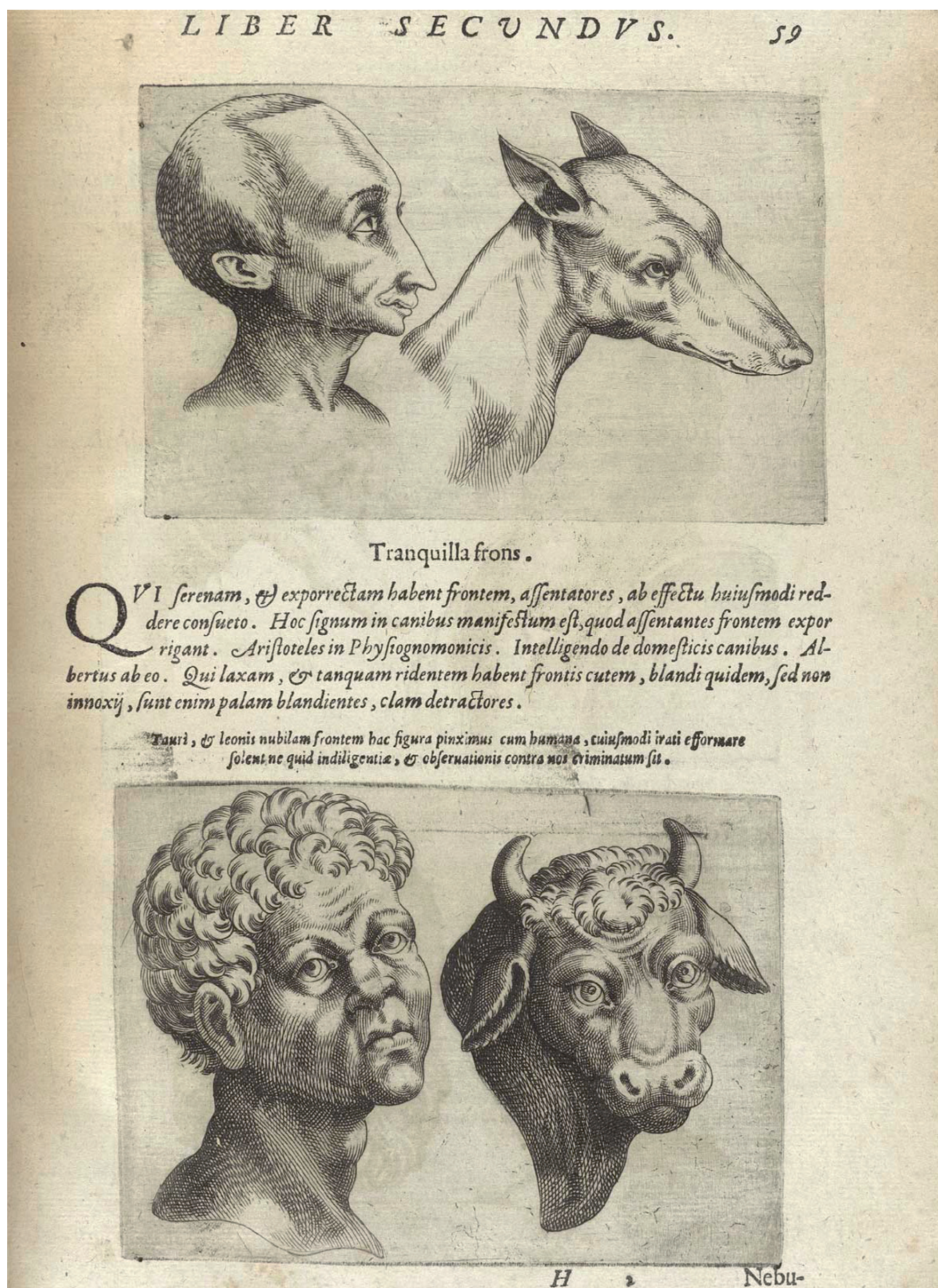


Fig. 1 De humana physiognomonia libri IIII. Giambattista della Porta. 1586

na de una persona, y especialmente el rostro, permitía conocer el carácter o la personalidad de ésta. En dicha ciencia se fundamenta *De Humana Physiognomia*, un libro publicado en 1586 por el napolitano **Giovanni Battista della Porta**<sup>2</sup>, que proponía interpretar el carácter del ser humano analizando las semejanzas entre sus rasgos y los del animal que más se le pareciera (basándose para ello en que el aspecto de los animales viene determinado por la naturaleza) (fig. 1). Tales conceptos se intentaban demostrar por medio de toda una serie de ilustraciones de figuras animales sometidas a caprichosas metamorfosis, como el perro, el asno o el mono, que aparecían relacionados con diversos retratos de hombres famosos, cuya representación se forzaba para hacerla coincidir con la del animal con la que se comparaban, de modo que en estos dibujos se plantea unas características físicas que encierran toda una serie de valores morales, pues estas formas animales trasladadas a los hombres permitían tener un juicio sobre las virtudes o defectos del personaje representado.

Desde esta perspectiva otros de los estudios que cabe comentar son los *Fragmentos fisiognómicos* (1775) de **J. K. Lavater** (fig. 2), quien, partiendo de lo que denomina como la “rana originaria”, planteó diversas versiones de la evolución hasta llegar a un ideal de belleza representado a través del Dios griego Apolo, con lo que dio lugar a la que probablemente sea una de las primeras secuencias de transformismo de la Historia<sup>3</sup>.

En *Dissertation sur un traité*, el pintor y teórico del arte **Charles Le Brun** (fig. 3, fig. 4) (1806) pretendía demostrar la relación e influencias existentes entre la fisionomía humana y la de los animales, estableciendo determinadas correlaciones entre la apariencia de los animales y el alma de los hombres. Y este interés por las cualidades y fisiología animal sería también investigado por Darwin en el siglo XIX, o más tarde por Freud,

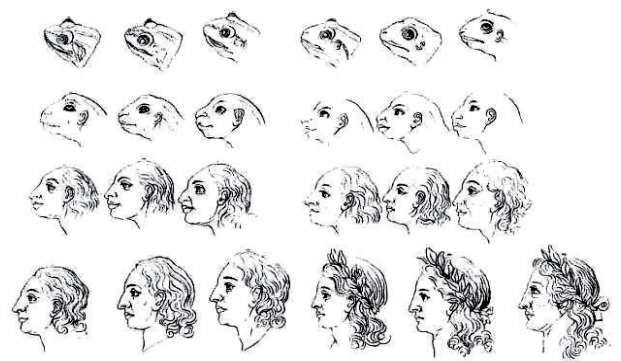
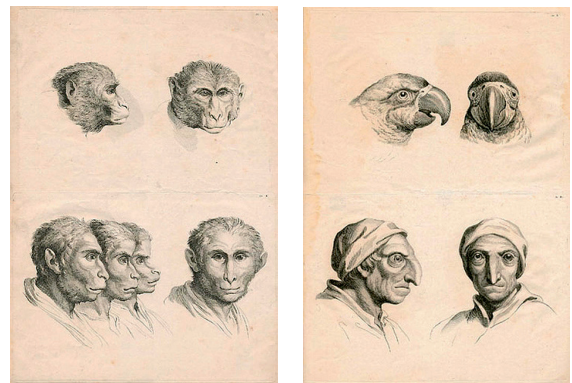


Fig. 2 De la rana a Apolo. Grabado para *Essai sur la physiognomie*. La Haya. 1781.



Figs. 3 y 4 Grabados fisionómicos de Charles Le Brun sobre como los rasgos animales pueden aparecer expresados en el rostro humano.

<sup>2</sup> Porta, Giambattista della, “*Giambattista della Porta: De humana physiognomonía libri IIII (Vici Aequensis [Vico Equense]: Apud Iosephum Cacchium, 1586)*”, en [http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta\\_home.html](http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta_home.html) (vi: 20 de noviembre de 2010).

<sup>3</sup> Stoichita, V. I. y Coderch, A. M., *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*, Siruela, Madrid, 2000. p. 75.



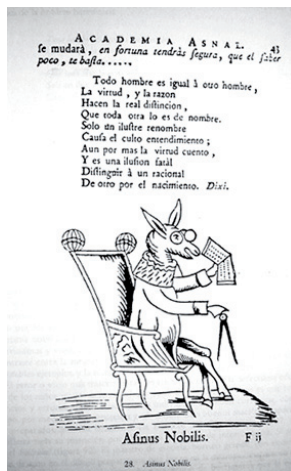


Fig. 5 "Asno matemático en cátedra", en *Memorias de la Insigne Academia Asnal*. 1792.



Figs. 6 y 7 *El espejo mágico*, Francisco de Goya y Lucientes. 1797-1799.

quien llevó a cabo un complejo análisis basado en el papel sustitutivo que tienen los animales en los sueños, y la ocultación de la verdadera identidad humana tras ellos.

La vieja práctica de comparar las facultades y rasgos de los hombres con las de los animales, y la tendencia a humanizarlos, está presente en muchas publicaciones tanto de España como de distintos países de Europa —y especialmente en hojas con grabados en forma de aleluya o similares— en las que aparecen animales con usos y costumbres humanos, y vestidos con trajes de hombres y mujeres que expresan tales usos y costumbres. A este respecto, cabría citar que Lévi-Strauss recurre a algunos de estos grabados del siglo XIX francés para ilustrar las páginas de su obra *La pensée sauvage*, donde la ilustración actúa como un complemento del texto<sup>4</sup>.

Esta transformación humano-animal constituía también un recurso frecuentemente empleado por **Goya** en diferentes facetas de su amplio repertorio bestiar, el cual se fundamenta en toda una tradición literaria e iconográfica basada en estos personajes. Tal es el caso de las asnerías que tantas veces incluyó en sus escenas como burla social, y para las que se vio influido por determinadas obras que en aquella época eran muy conocidas, como es *Memorias de la insigne Academia Asnal* (fig. 5), folleto publicado en 1792, en el que la imagen de un asno humanizado, que llevaba por título *Asno matemático en cátedra*, aludía a la ausencia de razón en los hombres.

Y a este respecto cabría citar también su serie *El espejo mágico* (1797-1799) (fig. 6, fig. 7), en la que de nuevo lo físico y lo moral van unidos, tal y como se observa en dibujos como el de una mujer con traje de maja situada ante un espejo en el que, en vez de su propia imagen, aparece reflejada una serpiente enroscada en una guadaña, escena esta con la que **Goya** establece toda una serie de similitudes, como la de la mujer y la imagen de la serpiente, o la de la guadaña como representación de la muerte. Y junto a ésta, otras de las transformaciones animales planteadas en dicha serie

<sup>4</sup> Caro Baroja, J., *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*, Istmo, España, 1988, p. 259.

son la de una rana, un mono o un alguacil que en el reflejo del espejo se convierte en un gato, lo que da lugar a todo un juego de asociaciones de las que se deduce que la imagen animal reflejada corresponde a la verdadera naturaleza de aquellos que el artista representa observándose<sup>5</sup>. El título de toda esta serie, *miroir magique*, le será dado por Gassier<sup>6</sup>, quien la define como una profunda radiografía de la personalidad humana, si bien otros análisis apuntan más a un carácter satírico que mágico, y a que en vez de espejos se trata de cuadros:

El *miroir magique* parece incluso tener marco y estar empotrado o simplemente colgado, dos de ellos, sobre todo el del alguacil-gato, recuerdan más bien un lienzo sujetado a su bastidor por unas tachuelas clavadas lateralmente y sostenido por detrás por un pie de caballete<sup>7</sup>.

En cualquier caso, este par de ejemplos basta para ilustrar un motivo muy utilizado por Goya como crítica social, el de transformación animal.

A continuación se pretende concretar esta temática comentando algunos ejemplos que sirvan para ilustrar la asociación simbólica entre la mujer y la bestia, realizada a lo largo de la Historia del Arte.

En este contexto, cabría comenzar planteando la relación existente entre el simbolismo animal y determinadas cuestiones de género e identidad femenina, pues el vínculo establecido desde la Antigüedad clásica entre la mujer y la naturaleza, la representación de la mujer como humana y bestia, va a influir en su inclusión en novelas, grabados, pinturas u otros medios, donde aparece representada bajo la forma de *esfinge*, *Medusa* o *serpiente*, *sirena*, *Harpía*, *vampiro*, *mantis religiosa*, *araña*, etc. Esta imagen de la mujer se fomenta en el siglo XIX, concretamente hacia 1850, en un momento de crisis de pensamiento en Europa (crisis debida a una fuerte depresión económica, y al aumento de enfermedades) que coincide con la incorporación de las mujeres a la sociedad industrial y con el surgimiento de los primeros movimientos feministas: a partir de tales acontecimientos surge un mito, el de la “mujer fatal”, cuya propagación en el siglo XIX se debe al aumento de la misoginia y la xenofobia, fruto del miedo a su emancipación<sup>8</sup>.

La expresión *femme fatale*, con la que actualmente se designa a un tipo específico de mujer, aparece escrita a finales del siglo XIX, tiempo después de que la imagen hubiera sido creada en la esfera literaria, y poste-

<sup>5</sup> Stoichita, V. I. y Coderch, A. M., op. cit., p. 69-70.

<sup>6</sup> Pierre Gassier es un crítico de arte francés considerado como uno de los más importantes especialistas en la obra de Goya.

<sup>7</sup> Andioc, R., *Goya. Letra y figuras*, Casa de Velázquez, Madrid, 2008, p. 290.

<sup>8</sup> Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 113.



riormente en las artes plásticas. Su característica fundamental es la de la malevolencia y el aspecto perverso y turbulento, con una apariencia física que, como se comenta más adelante, variará de unos autores a otros. Entre sus rasgos psicológicos más destacados se halla:

Su capacidad de dominio, de incitación al mal y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal<sup>9</sup>.

Desde esta vertiente histórica cabría, pues, recordar a la figura mitológica conocida como la esfinge, una ogresa que va a adquirir diferentes significados dependiendo de la época y el contexto cultural, y que siempre conservará un rasgo común, que es el ser el ejemplo enigmático por antonomasia (con cuerpo de león, alas de ave rapaz, y rostro y pecho de mujer), asumiendo el sentido de *ogresa asesina* de hombres, además de símbolo funerario. Conocida como híbrido mujer-animal, su figura equipara y contrapone la imagen de la esfinge como símbolo del Mal, a la contraimagen del Bien representada por una mujer: es una ogresa portadora de enigmas cuya hibridez, arcaísmo, exotismo y fuertes connotaciones eróticas la convierten en paradigma de mujer fatal, además de en símbolo de feminidad:

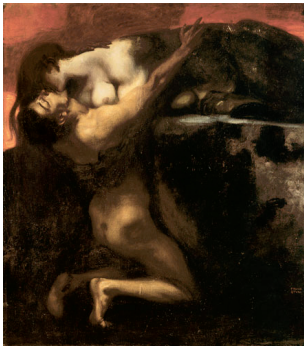


Fig. 8 *El beso de la Esfinge*. Franz von Stuck. 1895.



Fig. 9 *La Esfinge*. Franz von Stuck. 1904.

La Esfinge iba a armonizar de forma ideal con la nueva estética de los simbolistas, seducidos por su exotismo, su naturaleza arcaica, sus connotaciones esotéricas y su fuerte potencial erótico. Les evocaba asociaciones con antiguos mitos<sup>10</sup>.

Éste será también un importante motivo de representación para los simbolistas, tanto en el contexto literario como en el artístico, con ejemplos como la ogresa mítica creada por **Franz von Stuck** en *El beso de la Esfinge* (1895), o en *La Esfinge* (1904) (fig. 8 y fig. 9), obra del mismo autor, en la que la naturaleza animal de la mujer aparece insinuada a través de una imagen femenina asociada a lo primitivo, animal y demoníaco. **Von Stuck** recurre en numerosas ocasiones

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 258.

a este tema, en cuyo tratamiento queda evidenciada la influencia que ejerce en él la obra de los prerrafaelitas y los simbolistas<sup>11</sup>. Otra variante sobre el tema es la planteada por el artista belga **F. Khnopff** en dibujos como *El ángel* o en *El encuentro del ángel con la animalidad* (1889), en el que esta figura asume un aspecto onírico. Y también **Rops** opone la Esfinge a la mujer, pero las hace aliadas, y las dos tienen características comunes, fruto de ser emblema de misterio, perversidad y sexualidad<sup>12</sup>. Son éstos unos pocos ejemplos de entre las muchas interpretaciones que se han hecho sobre el tema, y en las que se evidencia el vínculo establecido en el siglo XIX entre la sexualidad femenina y el instinto, un vínculo con el que se reafirma la antigua dicotomía existente entre mujer/naturaleza, hombre/cultura.

Y en este contexto otra de las figuras híbridas (mujer-animal) y míticas representada a lo largo de la Historia del Arte, y que a finales del siglo XIX cobra un importante protagonismo, es la de *Medusa*, una de las tres hermanas Gorgonas, que al igual que la Esfinge aparece representada como monstruo alado, de garras afiladas y serpientes en la cabeza, cuya mirada penetrante convierte en piedra a los hombres. A lo largo de la Historia del Arte se ha recurrido en muchas ocasiones a esta figura, lo que ha dado lugar a famosas representaciones como *La cabeza de Medusa* de **Caravaggio** (fig. 10), de 1597, o la de **Rubens**, de 1617, y cuyo carácter más repulsivo se halla en la interpretación que se ha hecho de ella a través de la imagen del reptil. Este personaje mítico, al igual que la esfinge, aparece representado de muy diversas formas, como es el caso de *La medusa dormida* (1896), obra en la que **F. Khnopff** (fig. 11) la muestra como personaje híbrido con plumaje de águila. Y un último ejemplo destacable sería el de la obra *El friso de Beethoven* de **Klimt**, en la que este ser mitológico asume de nuevo un gran protagonismo, en esta ocasión a través de la imagen de tres mujeres, las tres Gorgonas: especialmente en la del centro se observan de forma más evidente los rasgos de mujer fatal, figura de gran protagonismo a finales del siglo XIX, y cuya represen-



Fig. 10 La cabeza de Medusa, Caravaggio. 1597.



Fig. 11 La medusa dormida, F. Khnopff. 1896.

<sup>11</sup> Loc. cit.

<sup>12</sup> Ibid., p. 261.

tación forma parte no solo del imaginario de las artes plásticas, sino también de la joyería, en broches, brazaletes, collares...<sup>13</sup>

Otra figura muy recurrente de la literatura y la Historia del Arte es la de la sirena, que en sus inicios era descrita con cabeza y pecho de mujer y el cuerpo de ave, y cuya voz emitía un canto letal. Esta mujer-ave sufre una serie de transformaciones que la convertirán en una mujer de cola escamosa, en una mujer-pep. Y al igual que la Esfinge o la Medusa, esta figura, la de la Sirena, se encuentra asociada a un héroe de carácter noble y benévolo por el cual será vencida: se trata de la representación del triunfo del bien sobre el mal, y el Mal está, de nuevo, asociado a la imagen femenina:

La Esfinge, la Medusa y la Sirena, son tres Bellas a las que la Mitología envileció revistiéndolas de unas características morfológicas de bestia, y, convertidas en híbridos monstruosos, buscarán la perdición y ruina del héroe-hombre<sup>14</sup>.

La *Harpía* es otro tipo de ogresa, cuyas características fundamentales son la codicia y el carácter rapaz, y que al igual que la sirena su representación original con cabeza de mujer y cuerpo de ave, se modifica para contar con la prolongación de una cola de serpiente: a esta forma recurre **Eduard Much** para realizar *La Harpía* (1900) (fig. 12), litografía a color de una mujer pájaro con garras de depredador, que a modo de ave rapaz parece abalanzarse sobre los restos de un cadáver, y que, como ocurre con el resto de su obra centrada en el tema de las ogresas, funciona como proyección de los sentimientos del artista hacia el sexo femenino<sup>15</sup>.

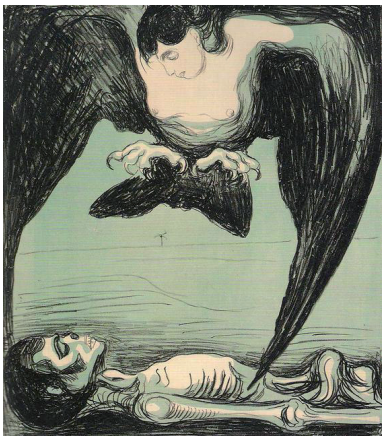


Fig. 12 *La Harpía*, Eduard Much. 1900.

Como se ha comentado al comienzo del capítulo, el vampiro es otro de los animales con los que ha sido relacionada la mujer, una mujer-vampiro que cuenta con toda una serie de antecedentes provenientes de las antiguas civilizaciones, como es el caso de la figura judía de *Lilith*, quien además de sorber la sangre

<sup>13</sup> Para estos párrafos Cfr. *Ibid.*, pp. 269-272.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>15</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 282-285.

es conocida como seductora y devoradora de hombres. Será hacia 1900 cuando esta figura se asocie a una nueva mujer, a la que se le denomina vampiresa, asociación entre mujer y vampiro que será de nuevo fielmente recreada por **Edvard Munch** en la obra *El Vampiro*, de alrededor de 1894, cuyo título surge a raíz de la novela *Drácula* de Bram Stoker, lo que evidencia la ya comentada influencia ejercida por la literatura en las artes plásticas del momento.

En el siglo XIX, arte y literatura proponen, pues, una imagen nueva de mujer, la *femme fatale*, que aparece como ser asociado a la imagen del vampiro, una imagen de la *vamp* presente también en los años XX con la introducción del cine, y que será frecuentemente representada en las artes plásticas y la publicidad. Son éstos los primeros antecedentes del vínculo establecido entre las pieles, la mujer y la naturaleza: la mujer con pieles posteriormente será considerada emblema de seducción, pues esta mujer-animal se presenta como objeto de fetiche que a su vez supera la condición femenina estandarizada<sup>16</sup>. En estas imágenes los gestos, movimientos o el cuerpo desnudo de la mujer, contrastan con el vestido del hombre, como representación de la relación existente entre el hombre y el intelecto, frente al instinto expresado por medio de la mujer y la naturaleza, vínculo este ya presente en la asociación ancestral entre la mujer y la serpiente.

Finalmente, otros ejemplos destacables al respecto son los de la mantis religiosa y la araña, figuras que son también una representación metafórica de la mujer devoradora y depredadora, tal y como se aprecia en obras simbolistas como *Otoño* (1894), de **Xavier Mellery**, o *La araña sonriente* (1881), de **Odilon Redon** (fig. 13), a través de las que estos artistas buscan reflejar la “naturaleza depredadora” que advierten en la mujer. Esta figura de mujer araña es también utilizada por **Bourgeois**

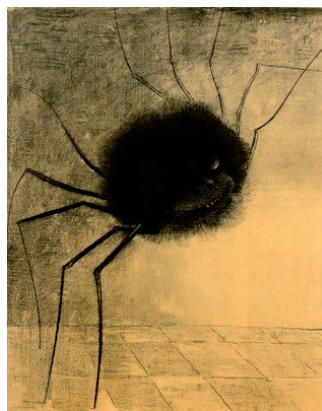


Fig. 13 La araña sonriente, Odilon Redon. 1881.



Fig. 14 Spider, Louise Bourgeois. 1994.

<sup>16</sup> En este contexto cabe hablar de otra figura, la del novelista austriaco Leopold de Sacher-Masoch (1836-1895), a partir del que surge el término masoquismo, pues en su anhelo de encontrar a su mujer perfecta, Masoch crea un nuevo fetiche, llamado Wanda, que protagoniza su novela *La Venus de las pieles* (*Venus in furs*), y que el escritor presenta como una mujer desnuda y con abrigo de pieles, que ejerce su dominio sobre el hombre. Ver información extraída del ciclo de Conferencias impartidas en el CIPE (Museo del Traje de Madrid) *Modelos de seducción. La definición social de la belleza, el glamour y el deseo*, celebradas en Noviembre del 2007.

en varios dibujos, como es el caso de *Spider* (1994) (*fig. 14*), que M<sup>a</sup> Isabel Jiménez Arenas compara, y asemeja con respecto a la comentada obra de **Odilon Redon**, pues en ambas aparece una araña humanizada en un rincón, si bien los conceptos planteados por la artista difieren de los ejemplos anteriores por el sentido feminista implícito en su representación<sup>17</sup>.

Estas investigaciones, reflexiones e interpretaciones artísticas evidencian pues, el importante vínculo que a lo largo de la historia se ha mantenido entre el ser humano y el animal, cuya representación e interpretación en el arte servirá de precedente e influencia para expresiones posteriores, en las que por medio del disfraz, el transformismo animal va a ser de nuevo utilizado, entre otras cuestiones, como recurso de crítica social<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Jiménez Arenas, I. M., *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*. Tesis publicada en la Universidad de Valencia, 2006, pp. 268-270.

<sup>18</sup> Estos conceptos son extensamente comentados en el capítulo IV.2.3.



## La imagen ambigua de la sexualidad a través del disfraz

*No hay un yo esencial, el cuerpo fluye y lo hace desde el exterior, desde la apariencia; esta podría ser la lógica del cuerpo travestido<sup>1</sup>.*

En este capítulo se pretenden comentar algunas de las estéticas travestistas más destacadas dentro del contexto de precedentes artísticos, y cabe comenzar hablando de la androginia, una de las manifestaciones más antiguas del deseo. Etimológicamente, este término se compone de (andro) hombre, y (gyne) mujer, y se refiere a Uno que contiene Dos.

Ya en el Antiguo Testamento existían temas vinculados a la androginia, y éstos estaban relacionados con la pérdida del Paraíso, tal y como se evidencia en el mito de la creación según el cual Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, es decir, a Adán, y de Adán creó a Eva, la que sería su compañera, lo que implica la condición andrógina de Cristo que dio lugar a que en occidente se desarrollase una profusa iconografía al respecto<sup>2</sup>.

*La creación de Eva* realizada por Bartolo di Fredi en el siglo XIV, es uno de los ejemplos a citar. Ésta es una de las representaciones iconográficas más habituales en la que Adán y Eva aparecen unidos. Si bien en otras ocasiones, este Primer Hombre aparece representado mediante la unión de los opuestos: una mujer en un lado y un hombre en el otro, tal y como se evidencia en *Codex Renovienses 172* (fig. 1), de Aurora Consurgens, s. XV.

<sup>1</sup> Pedro A. Cruz Sánchez, y Miguel Á. Hernández-Navarro. *Cartografías del cuerpo*.

<sup>2</sup> Diego, Estrella de, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Colección La balsa de la medusa, 53, Madrid, Visor, 1992, p. 25.





Fig. 1 Codex Renovienses 172, Aurora Consurgens. Siglo XV tardío.

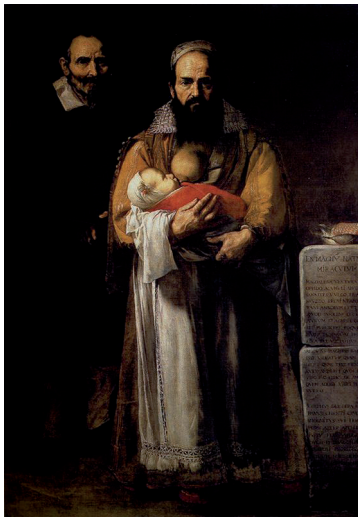


Fig. 2 La mujer barbuda, José de Ribera. 1631.



Fig. 3 Arlequín amamantando a su hijo. Siglo XVIII.

Otros conocidos ejemplos a citar son el de *Papisa Juana dando a luz*, del siglo XV, *La mujer barbuda* (fig. 2), realizada por José de Ribera en el siglo XVII, o *Arlequín amamantando a su hijo* (fig. 3), del XVIII, y será especialmente a partir del siglo XIX cuando esta idea se desarrolle profusamente, hasta llegar a los artistas contemporáneos quienes la han desarrollado de forma directa y reivindicativa. Como se verá a continuación, en el mundo contemporáneo esta temática es explorada por medio de muy diversas propuestas que la mayor parte de las veces se decantan por la estética travestista, si bien en ocasiones éstas se hallan también relacionadas con el fenómeno del hermafroditismo, el cual expresa la presencia física, en un mismo cuerpo, de elementos masculinos y femeninos<sup>3</sup>.

Otro contexto del que cabe hablar es el de la presencia de esta estética en la moda femenina de principios del siglo XX, cuando algunas mujeres perseguían el ideal de igualdad desde un importante componente ambiguo, con su pelo corto, vistiéndose de hombre, fumando y compartiendo sus ambientes. Se trataba de una figura andrógina que dudaba entre la masculinización y la invención de una nueva feminidad<sup>4</sup>.

Este tipo de mujer sigue la moda *garçonne*, cuya estética coincide a su vez con un momento de proliferación de cabarets, clubes y otros espacios de alterne que favorecen la pérdida de definición de los roles masculinos y femeninos (fruto también de cierta relajación en las restricciones sexuales), en un entorno en el que se pone de moda una ambigüedad erótica que a su vez influye en la creación artística del momento, especialmente entre los círculos más progresistas, así como en los avances del feminismo<sup>5</sup>. A esta influencia se le contrapone toda una serie de acontecimientos históricos y sociales, como el hecho de que, después de la Segunda Guerra Mundial, las necesidades económicas y

<sup>3</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 26-27

<sup>4</sup> Aliaga, J.V., *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*, San Sebastián (Guipúzcoa), Nerea, 2004, p. 18.

<sup>5</sup> Vicente Aliaga, J., "Jambe, Mollet, pied, anus... Je vous aime. Sobre Pierre Molinier y su arte inmoral", en Casanova, M. (coord.), *Pierre Molinier* [Catálogo de exposición], IVAM Centre Julio González, Valencia, 1999, pp. 11-58, cita p. 22.

de construcción social delimitaran mucho más los roles masculinos y femeninos, que quedaron muy reforzados como consecuencia de la vuelta al conservadurismo que dominó los años cincuenta y principios de los sesenta. En contraposición, la década de los años sesenta y setenta es un momento de rechazo hacia ese orden burgués: así, surge el movimiento *hippie*. En esta época se busca trasgredir algunos aspectos relacionados con lo sexual, y tiene lugar el desarrollo de toda una serie de manifestaciones y estéticas como el arte de acción, el Fluxus, los inicios de la *performance*, el *Body Art* y las vanguardias, que van a ejercer una enorme influencia en el lenguaje corporal de los sectores más rechazados. En este contexto se incluye la estética travestista, un recurso, el del travestismo, con el que se va a cuestionar la representación de la identidad como algo estable, y que será utilizado por muchos artistas con el objeto de dismantelar los parámetros tradicionales establecidos.

En los años sesenta el aspecto ambiguo propio del travestismo y la estética transformista están muy en boga, de forma muy destacada en el mundo del espectáculo, donde esta estética cobra un enorme interés acompañando a la música (especialmente la música *rock*), en la que también se está llevando a cabo una importante disolución de las fronteras de género. En este contexto la cultura del *rock* se hallaba, a su vez, dividida en dos tipos de actitudes: una de carácter estético formal, y la otra inclinada hacia esta estética travestista, satírica y revulsiva, con un uso excesivo del maquillaje y la vestimenta provocativa, y que contribuyó a una liberación sexual desconocida hasta el momento. Éste es también un momento de exuberancia para los sectores homosexuales, travestis o transexuales, cuya imagen ambigua forma parte de las modas y corrientes que fundamentan su discurso en un cuestionamiento ideológico y de ruptura con los tabúes dominantes<sup>6</sup>: en efecto, surge a principios de los años setenta, una primera generación de artistas cuyo discurso fluye bajo la influencia del *rock*, (especialmente artistas ingleses y norteamericanos pertenecientes a la corriente musical del *Glam Rock* y vinculados al *Pop Art*), como es el caso de Richard Hamilton, Robert Rauschenberg o Andy Warhol, cuya relación con la banda The Velvet Underground marca de forma significativa el vínculo entre el arte de vanguardia y la música *rock*<sup>7</sup>.

Estos artistas y movimientos artísticos de principios de los setenta, reivindicaban cuestiones de género e identidad, y serán contemporáneos al movimiento musical del *Glam Rock*, especialmente desarrollado en Gran Bretaña, cuya estética jugaba con la identidad y el género, usando peinados, trajes andróginos y maquillajes imposibles, cuya característica

<sup>6</sup> Bi, A. (coord.), *Rock My Religion. Cruce de caminos entre el Rock y las Artes Visuales* [Catálogo de exposición], Explorafoto, Salamanca, 2008, p. 48.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 67.

esencial era la del carácter humorístico y de exceso *kitsch*, con un fuerte aspecto performativo próximo al teatro de vanguardia<sup>8</sup>.

El travestismo basado en el cuestionamiento de la identidad a través de la inversión y la ambigüedad sexual, asume, pues, en este momento, un papel fundamental como elemento metafórico y crítico con el que cuestionar determinados aspectos sociales o culturales, ya que la identidad como mujer (en el caso del hombre) será pura superficie construida de adornos, accesorios (peluca, uñas pintadas, maquillaje, traje, etc.) y un determinado comportamiento que induce a la separación entre la propia anatomía, que corresponde a lo natural, y el género, que es lo social. Esta estrategia transformista será utilizada por muchos artistas, quienes, con el objetivo de reflexionar y ampliar las posibilidades expresivas de la identidad, optan por asumir esta imagen ambigua vinculada con la imagen del travesti (esta se fundamenta, entre otras cuestiones, en el rechazo a los conceptos que vinculan el sexo biológico con un género determinado). En este contexto, el recurso técnico más utilizado es el de la fotografía, que sirve para profundizar en aspectos vinculados al trasvase de géneros, tema este que en algunos casos se transforma en una opción de identidad y una forma de vida, y donde la teatralidad y la puesta en escena constituyen parte del proceso artístico. Éste se fundamenta, la mayor parte de las veces, en un discurso performativo, a partir del que se van a plantear cuestiones en torno a la vulnerabilidad y la fragilidad de la identidad, de modo que se muestra la posibilidad de un tipo de autoafirmación que escapa de lo establecido, y donde la identidad no aparece como algo unidireccional sino cambiante: ésta sería la base de unas representaciones “lúdicas” que se podrían a su vez entender como reacción a la crisis de la representación.

El travestismo podría ser entendido como un ejemplo de performatividad [...]. Si bien el travestismo es performativo, ello no significa que toda la performatividad deba entenderse como travestismo<sup>9</sup>.

Una vez expuestos algunos aspectos introductorios en torno a esta temática, a continuación se pasan a comentar algunos ejemplos en lo que respecta al uso de la estética travestista en el contexto artístico: tal es el caso, en la década de los años veinte del siglo pasado, de Lucy Renée Mathilde Schwob, más conocida como **Claude Cahun**, importante referente que se anticipa a muchos de los discursos posteriores centrados en el debate acerca de la existencia de una auténtica identidad femenina. Estos conceptos están especialmente presentes en sus autorretratos, en los que la fotografía le permitió fantasear con su propia imagen, como

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>9</sup> Butler, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 324.

es el caso de los fotomontajes, juegos de espejos, sobreimpresiones, collages o asimetrías. que realiza de su propio rostro con ayuda de la técnica Kertész, con la que logra transformar su apariencia, mostrándose calva, y sin cejas, o con la cabeza distorsionada o doblada<sup>10</sup>. Las transformaciones resultantes forman parte de un libro elaborado por la artista durante diez años, y en el que (por medio de montajes fotográficos, anotaciones personales, etc.) profundiza acerca de las múltiples posibilidades de representación del yo y la feminidad.

Desde esta perspectiva, adquieren un interés fundamental los trabajos en los que **Cahun** alude a la ausencia de división entre lo masculino y lo femenino, travistiéndose de hombre (con traje de calle, con disfraz de levantador de pesas, etc.) por medio de unas innovadoras propuestas que le llevan a ser la única mujer fotógrafa de la época que utiliza su propia imagen para cuestionar aspectos de género, además de participar en exposiciones del movimiento surrealista. Tal es el caso de algunos de sus autorretratos, en los que **Cahun** posa disfrazada con ropa de hombre, y dirigiendo a la cámara diversos tipos de mirada: distante, tranquila... (fig. 4). Un tema el de la mirada, que en su obra juega un importante papel, y que en ocasiones se halla oculta bajo diferentes máscaras de fieltro, plumas, cuero o piedra<sup>11</sup>.

Con sus autorretratos, basados en la androginia y el lesbianismo, plantea una reflexión acerca de la ambivalencia de la identidad y la imagen femenina estereotipada, abordando así el tema del cuerpo y la definición del yo. En esta investigación fotográfica acerca de la identidad (de su propia identidad), a través de elementos como la máscara, el espejo, o la imagen del doble, **Cahun** no solo busca pues subrayar la definición convencional de género, sino que también trata de mostrar que no existe nada más allá que las apariencias.

El disfraz le sirve, pues, a **Claude Cahun**, para plantear cuestiones en torno a la identidad de género, entendida ésta como una superposición de máscaras que, en su caso, funcionan como radical androginia.



Fig. 4 Autoportrait, Claude Cahun. 1927.

<sup>10</sup> Saldaña Alfonso, D., "Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa", en *Arte Individuo y Sociedad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Vol. 14, 2002, p. 207.

<sup>11</sup> G. Cortés, J. M., *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*, Diputación Foral de Gipúzkoa, Donostia, 1997, p. 118.





Fig. 5 L.H.O.O.Q, Marcel Duchamp. 1919.



Fig. 6 Duchamp disfrazado de mujer *Rose Sélavy*. Fotografía realizada por Man Ray en 1921.

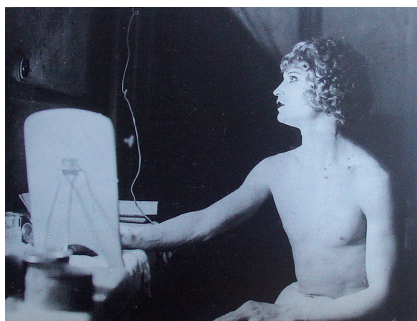


Fig. 7 Retrato de Barbette travestido en su camerino del *music-hall* de París.

Su interés por el carácter ambiguo de la identidad se evidencia también en su cambio de nombre al de **Clau-de** (en francés éste responde tanto al género masculino como al femenino), con el que buscaba poner en entredicho la existencia real de unos valores femeninos para, en su lugar, mostrar una búsqueda real de la identidad alejada de lo que ella consideraba los cánones impuestos: con ello se anticipó no solo al discurso de **Cindy Sherman**, sino al de otras artistas como **Sarah Lucas**, **Nikiki S. Lee**, **Zoe Leonard**, o **Cheryl Dunye**, de las que se hablará más adelante.

En este mismo contexto de los años veinte se desarrollan también dos importantes vanguardias, el surrealismo y el dadaísmo, que coinciden con la experimentación de **Marcel Duchamp** con el travestismo, presente en trabajos como el de la reproducción de la conocida obra de Leonardo da Vinci, la *Mona Lisa*, a la que **Duchamp** dibuja un bigote y una perilla con lápiz, y a la que titula *L.H.O.O.Q* (fig. 5) (1919), nombre que será homófono en francés de la frase “Elle a chaud au cul”, que se podría traducir como “Ella está excitada sexualmente” (**Duchamp** realizó varias versiones de este *ready-made* en diferentes tamaños y soportes).

Otro de sus proyectos en esta línea sería *Rose Sélavy* (fig. 6) (1920–1921), que lleva a cabo en colaboración con **Man Ray**, quien le fotografió disfrazado de su alter ego femenino, asimilando su aspecto físico al de una mujer parisina, mediante maquillaje, pelucas, trajes, etc. El nombre elegido, *Rose Sélavy*, no solo es el objeto o sujeto de sus fotografías, sino más aún: una forma de cambiar los roles establecidos en torno a la autoridad de las obras artísticas, generalmente de dominio masculino.

Y esta estética travestista formó también parte de los proyectos de experimentación de **Man Ray**, entre los que destaca la serie centrada en Barbette (fig. 7), un joven que se travestía en el *music-hall* de París, y al que fotografió en los momentos de preparación, entre bastidores: hacía así especial hincapié en su proceso de transformación, en los adornos y atributos con los que éste asumía la apariencia de mujer, y todo el proceso de trasfiguración que ello llevaba implícito<sup>12</sup>.

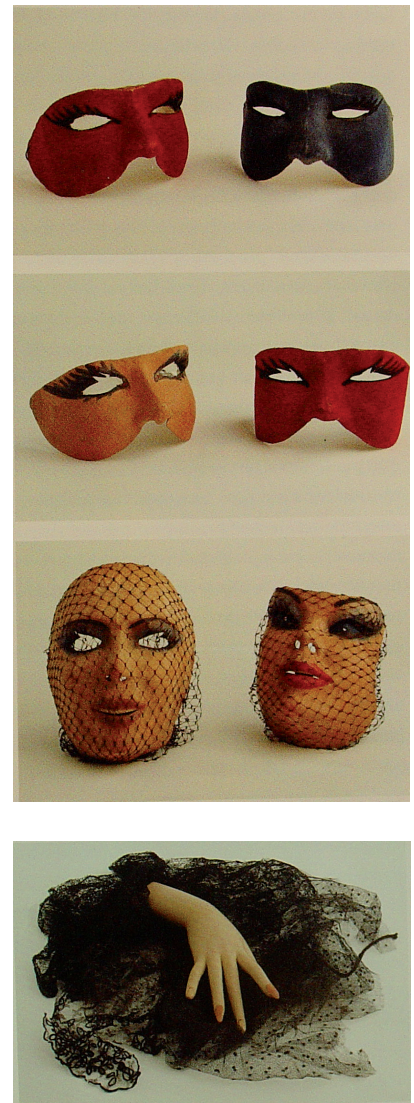
<sup>12</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 110-111.

Son éstos unos importantes precedentes de muchos de los discursos posteriores que girarán en torno al cambio de género, como es el caso de los transformismos planteados, desde finales de los setenta, por **Pierre Molinier**, quien fundamentó su creación en el cuestionamiento de la identidad, por medio de una estética travestista que utilizaba como emblema de liberación frente a las restricciones de la sexualidad dominante, y desde un discurso orientando hacia una iconografía erótica cuyo sentido principal era el de transgredir de algún modo la categorización de géneros. El tipo de masculinidad expuesta por **Molinier**, como en los casos anteriores, funciona como pura construcción o mascarada: de ahí que muestre un cuerpo de hombre cargado de fetiches con los que asume para sí mismo una apariencia femenina, como cuerpo travesti, al que dota de un aspecto real e irreal a un mismo tiempo por medio de una laboriosa técnica mixta consistente en fotografía retocada, collage, y fotomontaje, y que construye a partir de objetos y elementos propios de la feminidad, como es el caso de sus antifaces y máscaras de muñeca, un uso exagerado de maquillaje, medias, zapatos de tacón de aguja, joyas, moldes de piernas y pechos falsos, ligueros, o corsés, con los que buscaba destacar determinadas curvas de su cuerpo<sup>13</sup> (fig. 8, fig. 9). Como en los casos anteriores, con esos elementos el artista logra subvertir determinados valores sociales asociados a la representación de la sexualidad.

Así, al asumir rasgos codificados y socialmente reconocidos como femeninos, su cuerpo resulta ambiguo, *queer*, es decir, difícil de encasillar en una definición sexual cerrada, y a este respecto los travestismos de **Molinier** funcionan como expresión de su interés por mantenerse continuamente al margen del poder de las imágenes normativas o preestablecidas, para, en su lugar, transformar su cuerpo en un cuerpo travesti con el que jugará al ser y el parecer, por medio de una estética muy en boga en los años veinte, la de la moda *garçonne* ya comentada.

Sin embargo, la fascinación de **Molinier** por lo femenino se centra más bien en las diferentes partes del cuerpo y vestimenta de la mujer, que luego refleja en

<sup>13</sup> Colaizzi, G., "L'occhio che uccide", en Casanova, M. (coord.), *Pierre Molinier...* (cit.), pp. 59-75, cita p. 63.



Figs. 8 y 9 Serie de objetos utilizados por Pierre Molinier en sus sesiones fotográficas.





*Fig. 10 La poupée, Pierre Molinier. 1967.*

unas escenas de carácter artificial y decadente' como es el caso de *La poupée* (fig. 10) (1967), en la que aparece travestido con los elementos anteriormente citados, y rodeado de determinados objetos como un sillón, un biombo de estilo barroco, una alfombra floreada...

Otros elementos que **Molinier** va a utilizar frecuentemente en sus escenas, son, de nuevo, los espejos, que le permitían observarse desde diferentes ángulos, o la presencia de muñecas y maniquíes que aparecían confundidas con su figura, tal y como se evidencia en *Auto-portraits avec mannequin* (1950): es éste uno de los juegos de representación más frecuentes en su trabajo, cuya dualidad masculino-femenina lleva a otro de los aspectos clave del universo de **Molinier**, el de su fascinación por el doble, ya presente en la obra de otros artistas comentados.

Por otro lado, aunque privadas, sus puestas en escena eran en ocasiones, compartidas con sus invitados, que participaban como espectadores o "actores", y en las que el componente teatral y humorístico va a tener una importancia fundamental<sup>14</sup>, tal y como lo evidencian las fotografías preparatorias para **Agullo** *L'indécence*, que el artista realiza junto a **Thierry Agullo** (con quien compartía su pasión por el travestismo), y en las que ambos aparecen travestidos y experimentando con diversas muecas.

La suya es una obra solipsista en la que pone en escena una fabricación personal y fantaseada de la mascarada femenina para su propio gozar. Una mascarada sobre una feminidad irreal, hiperbólica, mayúscula en su refinamiento mórbido, urdida a partir de una praxis de la fantasía erótica, nostálgica de la Belle Époque<sup>15</sup>.

Como ya se ha comentado, **Molinier** plantea sus *mises-en-scène* como un juego de actuación constituido de toda una parafernalia de disfraces, para los que se inspira no solo en su propio imaginario, sino en el de las fotografías provenientes de revistas pornográficas de principios de siglo, con las que lleva a cabo una exploración de los límites de la representación. Su obra es, pues, una continúa exposición del cuerpo travestido por medio de fetiches y disfraces que entendía como reflexión sobre sí mismo y su estar en el mundo<sup>16</sup>.

La estética travestista está también presente en la obra de otros muchos artistas, como **Michael Journiac**, **Urs Lüthi**, o **Jürgen Klauke**, cuyo discurso se centra, de nuevo, en un resurgir del cuerpo travestido.

<sup>14</sup> Vicente Aliaga, J., "Jambe, Mollet, pied, anus... Je vous aime. Sobre Pierre Molinier y su arte inmortal", en Casanova, M. (coord.), *Pierre Molinier...* (cit.) pp. 11-58, cita p. 35.

<sup>15</sup> *Ibid* p. 43.

<sup>16</sup> Colaizzi, G., "L'occhio che uccide", en Casanova, M. (coord.), *Pierre Molinier...* (cit.) pp. 59-75, cita p. 62.

En el caso de **Michel Journiac**, se han observado ciertas similitudes entre su obra y los travestismos desarrollados por **Pierre Molinier**, si bien la diferencia principal entre ambos radica en que, mientras que **Molinier** no incide en aspectos públicos, sino que su interés es el de llevar a cabo una reinención del cuerpo privado que plantea desde una estética personal e intimista, **Journiac** sí va a acudir a la estética travestista desde una perspectiva de crítica social, centrando su discurso en subrayar la fuerte influencia ejercida por la sociedad, y más concretamente, en el absurdo implícito en la definición sexual preestablecida, por lo que opta por travestirse como forma de exponer sus propias señas de identidad, su propio cuerpo, como objeto social. A partir de estos conceptos propone un uso muy peculiar de ropa y complementos con los que se construirá a sí mismo, pues considera a éstos como los elementos que determinan las actitudes personales y las relaciones sexuales y sociales, tal y como lo plantea en obras como *Trappe pour un travesti* (1972), constituida de tres imágenes fotográficas realizadas en tamaño natural, en las que aparece vestido en una, en otra desnudo, y en la última travestido.



Fig. 11 *Hommage à Freud, constant critique d'une mythologie travestie*, Michel Journiac. 1972.



Fig. 12 *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire*, Michel Journiac. 1974.

Otro de sus trabajos en torno al rol social es el de la serie *Hommage à Freud, constant critique d'une mythologie travestie* (fig. 11) (1972), constituida de cuatro escenas fotográficas en las que el artista propone, de forma irónica, un homenaje al citado psicoanalista vienés, para lo que lleva a cabo la transformación de sí mismo en los miembros de su propia familia (su padre y su madre), evidenciando así el hecho de que los adornos, ropa y actitud ayudan a que se establezcan las similitudes físicas que conforman el parecido familiar, a la vez que denuncia el lugar primordial que ocupa el padre en el seno familiar<sup>17</sup>.

Como comenta Gemma San Cornelio en su Tesis<sup>18</sup>, estas imágenes han sido interpretadas como una combinación entre las teorías genettistas y ambientalistas, a partir de las que este artista trata de demostrar que el parecido físico se encuentra determinado tanto por la genética como por el ambiente familiar, y que en muchos casos los ademanes y gestos transmitidos de padres a hijos son los responsables de marcar el parecido familiar, más que la propia genética. En la serie *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire* (fig. 12) (1974), constituida de vein-

<sup>17</sup> Cortés, J. M., *op. cit.*, p. 162.

<sup>18</sup> San Cornelio Esquerdo, G., *Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2002. Tesis publicada en la Universidad politécnica de Valencia.



ticuatro imágenes, **Journiac** aparece disfrazado de mujer de clase media, y realizando toda una serie de tareas propias de la vida cotidiana, tales como hacer la compra, limpiar, ver la televisión, o servir la comida al marido (y con amante incluido). El artista propone esta serie como crítica social con respecto a la condición femenina, y el comportamiento social de la mujer aburguesada, para lo que retoma las situaciones más comúnmente asociadas a esta condición.

Por último, cabe comentar *Inceste* (1975), otro de sus trabajos de crítica social que en este caso plantea a partir de tres personajes (el hijo mirón, y otros dos que cambian en cada imagen), con los que **Journiac** expresa aspectos en torno a la multiplicidad del individuo y el sistema de identificación forzada en torno al vínculo familiar (como el del hijo/padre amante, hijo/chico amante, hijo/amante, madre amante, etc.).

También en la obra de **Urs Lüthi** el travestismo constituye un elemento estético fundamental a partir del que crea sus auto-representaciones, en las que, haciendo uso de su rostro y su cuerpo como material fundamental de trabajo, pone en escena un juego de transformación basado en la ocultación y muestra de su propio yo, no solo bajo una finalidad física, sino también psíquica y social, que le lleva a plantear una negación de sí mismo, de forma que (al igual que lo hiciera **Jürgen Klauke** con sus ambiguas representaciones) también **Urs Lüthi** se sirve de la fotografía como medio con el que exponer las múltiples posibilidades de manipulación de la propia imagen, tal y como lo expresa en autorretratos como *Selfportrait* (fig. 13) (1970), o en *Tell me who Stole your Smile* (1974), en los que aparece con el rostro en exceso maquillado, y adoptando diferentes muecas por medio de gestos desafiantes o burlones; o en *Don't ask me if you know that I am too weak to say no* (1977), otra de sus escenificaciones fotográficas, en la que **Lüthi** posa con gesto afeminado, y maquillado de forma semejante a un Pierrot<sup>19</sup>.

Este tipo de acción o actuación travestista está también presente en el discurso desestabilizador de **Jürgen Klauke**, quien también hace uso del maquillaje y el disfraz como elementos de reflexión acerca de sus propias fantasías, con las que trata de desvelar aspectos relacionados con su propia representación e identidad. Así, a través del carácter ambiguo de sus fotografías, **Klauke** busca alejarse de su identidad masculina, para explorar su faceta femenina, tal y como plantea en la serie



Fig. 13 *Self portrait*, Urs Lüthi. 1970.

<sup>19</sup> Cfr. Cortés, J. M., *op. cit.*, pp. 161-163.

*Masculin/Féminin I* (fig. 14) (1974), compuesta de trece fotografías en las que aparece de nuevo adoptando un rol ambiguo, con el rostro maquillado, un maillot negro semitransparente, una serie de prótesis como una cornamenta con la que simula la forma de sus pechos, o diversas poses, para a mitad de la serie incorporar una figura femenina, también ambiguamente disfrazada.

Con sus disfraces híbridos, “carnavalescos”, **Klauke** plantea como inexistente la identidad constante: de ahí que defina sus exagerados transformismos como parodia de la transexualidad y el hermafroditismo, aspecto este que se evidencia también en la serie *Transformer* (fig. 15) (1972-1973), constituida de seis poses fotográficas en las que de nuevo este artista plantea una fuerte conexión entre lo masculino y lo femenino, con el objeto de ampliar los límites culturales y sociales<sup>20</sup>.

Este artista asume una identidad ambigua, al aparecer con los ojos y labios pintados, y disfrazado con un estrambótico traje, un antifaz, y unas prótesis, con las que aludía al género contrario. Bajo el mismo título planteará también otra serie de poses fotográficas, esta vez disfrazado con un traje plastificado, cuyo erotismo y alusiones sexuales rozan lo grotesco.

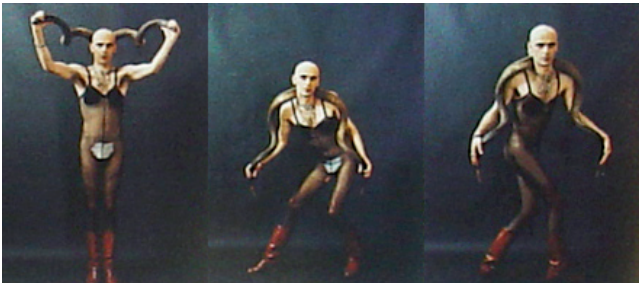


Fig. 14 *Masculin/Féminin I*, Jürgen Klauke. 1974.



Fig. 15 Fotografía perteneciente a la serie *Transformer*.  
Jürgen Klauke. 1972-1973.

A través de estos transformismos **Klauke** busca, pues, expandir los límites culturales, creando un híbrido y que en algunos de sus trabajos alcanza similitudes claramente carnales, como es el caso de la serie *Dr Mullers Sex-Shop oder stell'ich mir die Liebe vor* (1977) en la que, de nuevo bajo un aspecto travestido, propone una estética muy recargada en la que además de adoptar diversas poses y gestos, **Klauke** aparece acompañado de toda una serie de objetos eróticos que muestra como prolongación de su propio cuerpo, y con los que tratará de romper con los límites de la representación al asumir la identidad de una mujer o de un ser híbrido, mostrando así su cuerpo como el de un sujeto que se disuelve en la puesta en escena: esta idea constituye la base de su complejo discurso narrativo en torno a la identidad y el disfraz, un “disfraz” que forma parte fundamental de su imagen, y a través del que plantea un complejo juego de relaciones entre hombres y mujeres, entre éstos y los objetos, por medio de escenas absurdas y provocadoras. Con estas representaciones, siempre en continuo movimiento, **Jürgen Klauke** cuestiona su propio reconocimiento e identidad.

<sup>20</sup> Mejía, I., *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005. p. 75.

Otro artista que ha reflexionado sobre aspectos en torno a la identidad a través de la estética andrógina es **Carlos Leppe** con *El perchero* (fig. 16) (1975), una obra consistente en un dispositivo de madera, cuya estructura reproduce la forma de los percheros empleados en las tiendas de vestuario. Sin embargo, en el modelo de madera ideado por **Leppe**, tan solo caben tres colgadores que, dispuestos de frente, convierten a esta creación en un elemento escenográfico, pues lo que este artista dispone de cada uno de los colgadores no es una prenda, sino su propio cuerpo reproducido a tamaño natural sobre tres tiras de papel fotográfico, plegadas en su zona media y dispuestas a modo de perchas. En las dos reproducciones exteriores el artista aparece disfrazado con un vestido de mujer, de procedencia teatral u operística, agujereado en la zona de los pechos, y cuyos pliegues levanta con las manos, dejando ver unas vendas que cubren sus piernas, mientras que en la reproducción central aparece desnudo, a excepción del sexo y el pecho, que oculta con unas vendas y telas adhesivas que parecen funcionar como elementos de curación.

Dentro del panorama artístico español del momento, la obra de **Juan Hidalgo**, llena de humor e ironía, contiene una importante carga de provocación social y descaro sexual. En el contexto que aquí interesa, uno de sus trabajos fotográficos más significativo es *Biozaj Apolíneo y Biozaj Dionisiaco* (fig. 17) (1977), pieza centrada en la creación de una imagen ficticia fundamentada en la indiferenciación sexual y el hermafroditismo, que el artista plantea al superponer dos fotos, una de un hombre y otra de una mujer, que muestra confundidas hasta crear una sola imagen de apariencia monstruosa con la que cuestionará las diferencias sexuales a partir de toda una serie de referencias presentes también en otros de sus proyectos de carácter transgresor. Según explica el propio artista:

Superponiendo en la misma ocasión los cuatro cuerpos con las gargantas ceñidas por una barra de plata grabada del Ghaba se obtuvieron los dos Biozaj. El Apolíneo es todo recto, el Dionisiaco ladea con coquetería la cabeza<sup>21</sup>.

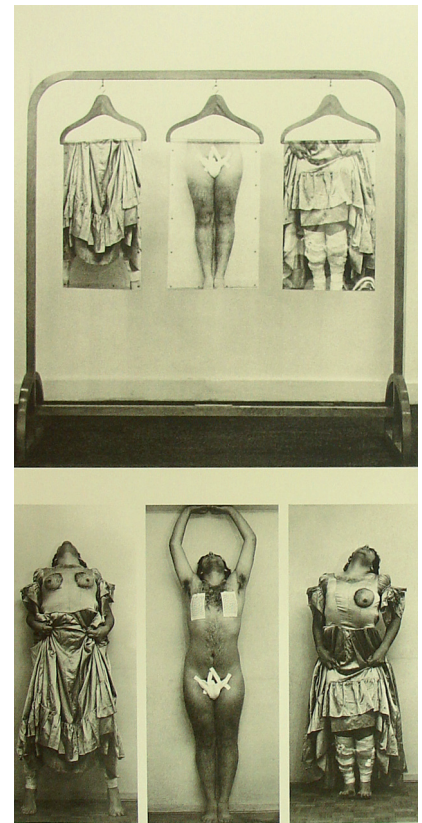


Fig. 16 *El perchero*, Carlos Leppe. 1975.



Fig. 17 *Biozaj Apolíneo y Biozaj Dionisiaco*, Juan Hidalgo. 1977.

<sup>21</sup> Hidalgo, J., "Biozaj Apolíneo y Biozaj Dionisiaco", en Hidalgo, J. (Dir.), *Juan Hidalgo: "acciones fotográficas eróticas" 1969-1990* [Catálogo de exposición], Galería Juana de Aizpuru y Consejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, Madrid, 1993-1994, pp. 16-17.



En este contexto cabría citar también las estrategias empleadas por determinados artistas que van a combinar travestismo, arte, y *show*, por medio de un tipo de acciones que se hallan vinculadas a las primeras *performances* surgidas en los años sesenta, basadas en el cuerpo y la identidad sexual o social, como es el caso de las propuestas performativas de **José Pérez de Ocaña**, quien marcó la vida de la Ramblas y la plaza Real en la Barcelona de finales de los setenta, destacando no tanto por su obra pictórica de estilo naíf, sino por lo que se podría definir como la exuberancia performativa que expresaba en sus travestismos, aspecto este que se halla vinculado a la atracción que sentía por el carácter procesional y lúdico del ritual popular, haciendo de sí mismo un personaje, y participando en todo tipo de eventos populares por medio de unas representaciones imbuidas de un ambiente festivo, con las que buscaba aludir a la marginación social que sufren determinados sectores sociales, como el ámbito travesti y transexual del momento. De ahí que en numerosas ocasiones optara por disfrazarse de mujer, para realizar toda una serie de acciones provocadoras con las que aludir a la opresión y clasificación de género y clase, por medio de un juego de ambigüedad que constituye el elemento clave de su emulación.



**Fig. 18** Imagen perteneciente a *Ocaña, retrato intermitente*. 1978.

Su imagen y el personaje que hizo de sí mismo era una curiosa mezcla de feminidad y rebeldía que no tenía nada que ver con las de las reinas de la belleza estándar que muchos travestis han solido y suelen imitar. Llevaba un “look” entre progre contestataria/o y de travesti de pueblo<sup>22</sup>.

Este carácter transgresor de su discurso constituye el argumento del documental *Ocaña, retrato intermitente* (fig. 18), realizado en 1978 por Ventura Pons<sup>23</sup>, y en el que el artista habla del sentido de sus *performances* callejeras, de su filosofía de vida, y de cómo le gustaría que fuese comprendido el conjunto de su discurso,

<sup>22</sup> Arakistain, X., “Ocaña”, en Ballcells, M. J. (coord.), *Trans sexual express* [Catálogo de exposición], Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, Barcelona, 2001, pp. 137-141, cita p. 137.

<sup>23</sup> Dirección: Ventura Pons, Producción: P.C. Teide i Producciones Zeta S.A., Producción Ejecutiva: Josep Maria Forn, Fotografía: Lucho Poirot, Montaje: Valeria Sarmiento, Música: Aureli Vila. Ficha artística: José Pérez de Ocaña, Camilo, Nazario, Paco D’Alcoi. Ver <http://www.venturapons.com/Castella/peli%20ocanya%20cast.html> (vi: 10 de febrero de 2010).

centrado en la revalorización de lo andaluz-popular, del fetiche cristiano, y la copla. El artista alude a su propia vida como un trabajo (lo que situaría su discurso entre las prácticas de la *performance* y la acción), y en los años de la transición democrática asumió un importante protagonismo público, con sus apariciones en acontecimientos musicales, políticos, y especialmente en las manifestaciones del colectivo gay.

La transformación del cuerpo masculino en femenino constituirá también la línea argumental de *Conversions I-III* (fig. 19) (1971), pieza audiovisual realizada por **Vito Acconci** en súper 8 mm., de sesenta y cinco minutos de duración y organizada en tres fases, en las que, en esta ocasión, el disfraz está ausente como tal para, en su lugar, plantear un carácter ambiguo y travestista a través de un juego de transformación corporal.

Así, en *Conversions I*, **Vito Acconci** aparece, primero, intentando quemar el pelo de su pecho, como acto con el que mostrar la feminidad desde un aspecto un tanto doloroso y complejo, además de burlesco, para a continuación simular los pechos de una mujer. Otra de las fases de su transformismo tendrá lugar en *Conversions II*, donde el artista oculta el pene entre sus piernas, mientras intenta andar, correr, e incluso saltar, aludiendo metafóricamente a la castración. En *Conversions III*, la última fase de la serie, muestra ya una total feminidad, situándose en la misma pose anterior, y cubriendo u ocultando a una mujer (su novia Kathy Dillon), que desaparece metafóricamente en una acción con la que este artista pretendía mostrar los valores de género asumidos por la sociedad machista<sup>24</sup>.

Otro precedente que hay que comentar es el planteado por **Paul McCarthy**, quien entre sus múltiples roles incluye el del travesti, a partir del que lleva a cabo la *performance Sailor Meat* (fig. 20) (1975), en la que aparece disfrazado de mujer con maquillaje, lencería y una peluca rubia, interpretando una pose femenina y un rictus de éxtasis para exhibirse como objeto sexual con el que cuestionar los estereotipos de género, ade-



Fig. 19 *Conversions I-III*, Vito Acconci. 1971.



Fig. 20 Fotograma *Sailor Meat*. Película en super-8mm, 65 min. Blanco y negro. 1971.

<sup>24</sup> Martínez Oliva, J., "Acconci, Morris, Burden. La masculinidad en el Body Art norteamericano: entre el falocentrismo heterosexual y el masoquismo", en Cruz Sánchez, P. A. y Hernández-Navarro, M. Á. (eds.), *Cartografías del cuerpo...* (cit.), pp. 159-178, cita pp. 173-174.

más de funcionar como parodia social, característica ésta constante en su discurso<sup>25</sup>.

En este contexto cabría citar también a **Lynda Benglis**, quien se sirve del vídeo y la *performance* para explorar aspectos en torno a la identidad y la representación de la mujer, que vincula con teorías feministas, con las que compartirá objetivos pero no las estrategias utilizadas. A partir de sus ideas sobre la androginia realiza, en 1974, el cartel para un anuncio publicado en la revista *Artforum* (fig. 21), en el que, apropiándose de las imágenes pertenecientes a los posters de las revistas pornográficas, se presenta a sí misma con la actitud y pose de reclamo sexual típica de una revista de *Play Boy*, pues en esta fotografía **Benglis** aparece desnuda, con los ojos ocultos bajo unas gafas de sol, y en pose provocativa, con una mano apoyada en la cintura, el hombro derecho levantado de forma desafiante, y sujetando entre sus piernas un enorme consolador:



Fig. 21 Anuncio de Lynda Benglis publicado en *Artforum*, en noviembre de 1974.



Fig. 22 Cartel de Robert Morris, galería Castelli/Sonnabend. 1974.

así muestra una pose andrógina a la vez que estereotipada, con la que busca criticar la representación y manipulación que hacen los medios de la imagen de la mujer.

En este punto cabría hacer referencia a otra imagen con la que se han establecido ciertas correspondencias: se trata del cartel presentado por **Robert Morris** para una exposición que tuvo lugar en 1974, en la galería Castelli/Sonnabend (fig. 22). En el cartel, el artista aparece exhibiendo su torso desnudo y mirando fijamente a la cámara con un casco, unas gafas negras, y otros complementos como un collar, un brazalete de estética sadomasoquista, o unas pesadas cadenas colgadas del cuello, las cuales sujeta entre sus puños. En la ambigüedad de esta imagen se observan similitudes con respecto a la de **Lynda Benglis**, ya que a la vez que refuerza el papel de poder asignado al hombre, también muestra un tipo de masculinidad asociada al estereotipo homosexual perteneciente a la cultura de los setenta, pues a través de esta pose fotográfica **Morris** muestra la masculinidad como pura construcción.

Ambos, **Benglis** y **Morris**, buscan, pues, parodiar los estereotipos o roles de género impues-

<sup>25</sup> Meyer-Hermann, E., "Sailor's meat", en Meyer-Hermann, E. (ed.), *Paul McCarthy: brain box dream box*, CAC, Málaga, 2004, p. 70.

tos socialmente, sin embargo, mientras que la imagen creada por **Robert Morris**, basada en reforzar el rol atribuido a la masculinidad, fue analizada como una inteligente parodia, la de **Benglis** obtuvo duras críticas, y para llevarla a cabo la artista se basó en una apropiación del rol masculino. El escándalo se debió principalmente a la pose adoptada y el pene sintético que la artista sujetaba en su mano, y con el que creó una imagen andrógina que funcionaba a modo de caricatura y estrategia desestabilizadora con respecto a la imagen estereotipada del cuerpo femenino<sup>26</sup>.



Fig. 23 *The King*, Eleanor Antin. 1972.

Otra artista que cabe citar es **Eleanor Antin**, quien sirviéndose de la fotografía, el vídeo, el cine, la *performance* o la instalación, lleva a cabo toda una serie de proyectos en los que explora aspectos en torno a la construcción de la identidad a través del disfraz, recurso éste con el que se transforma en diferentes personajes de ficción (la mayor parte de las veces inventados por ella misma), entre los que se halla *The King* (fig. 23) (1972), un rey venido a menos, que camina por las calles de Solana Beach, y con el que protagoniza toda una serie de hazañas a través de las que buscará cuestionarse el tipo de hombre que le gustaría ser.

*The King* es, pues, uno de sus primeros trabajos en torno a la identidad, que en este caso lleva a cabo explorando su idealizada parte masculina a través de la imagen andrógina de sí misma, y que plantea mostrando a través de un video su gradual “transformación” en un hombre al disfrazarse con una barba falsa, además de con una determinada vestimenta. Este caballero es el autoproclamado gobernador de Solana Beach, una zona de playa situada al sur de California, que **Eleanor Antin** muestra como un pequeño reino con muchos problemas. A partir de esta trama la artista realiza la *performance* *El Rey de la playa de Solana*, documentada en una serie de ocho fotografías en blanco y negro, en las que aparece en distintos entornos (se supone, pertenecientes a su reino), en distintas poses, y realizando diversas acciones con las que buscaba, desde una perspectiva alegórica y tragicómica, buscaba desmontar determinados clichés tanto culturales y políticos como sexuales<sup>27</sup>. Es decir, que con este disfraz andrógino, **Antin** lleva a cabo la construcción de un yo masculino idealizado, con el que realiza toda una serie de acciones como la de tomar parte de las desgracias de la vida cotidiana de la comunidad, o la de defender su “reino” en contra del enemigo, por el

<sup>26</sup> Cfr. Martínez Oliva, J., *op. cit.*, pp. 166-168.

<sup>27</sup> Fox, H. N., “Waiting in the Wings: Desire and Destiny in the Art of Eleanor Antin”, en Butler, N. (ed). *Eleanor Antin*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1999, pp. 15-157, cita p. 63.



que finalmente será vencido (aspecto con el que la artista busca aludir a un proyecto de construcción de oficinas que suponía la destrucción de una zona forestal). En su caso, el disfraz andrógino no tiene tanto una finalidad reivindicativa sino de juego y reflexión acerca de la identidad social.

Por último, en este contexto de precedentes cabría comentar una serie de proyectos realizados por determinadas artistas que van a utilizar el recurso travestista desde una perspectiva de crítica a los estereotipos, para lo que, como lo hiciera Eleonor Antin en *The King*, optan por incorporarse una serie de elementos típicamente masculinos, como es una determinada gesticulación o forma de andar, o el uso de bigotes y barbas postizas, ejercicio este que se podría considerar heredero del ya comentado *ready-made* de **Marcel Duchamp** "*Mona Lisa*"-*L.H.O.O.Q.*

A este respecto cabría citar *Transplante Facial de Pelo* (fig. 24) (1972), *performance* realizada por **Ana Mendieta** en la Universidad de Iowa, en la que adopta un aspecto masculino al pegar sobre su rostro la barba afeitada de un amigo, Morty Sklar, y que plantea como juego de representación-superposición, masculino/femenino, con el que explorar a la vez que evidenciar el carácter constructivo de la identidad sexual, pues dicha superposición le lleva a adquirir una apariencia totalmente verosímil a la par que ambigua y desestabilizadora. La propia **Mendieta** comentó:

Después de mirarme en un espejo, la barba se hizo real. Se convirtió en parte de mí misma y no era en absoluto extraña a mi apariencia<sup>28</sup>.

En esta línea se hallan también algunos de los trabajos realizados por **Anette Messager** en la década de los setenta, en los que se dedicó a explorar la multiplicación y construcción de la identidad, en este caso en la esfera de lo íntimo.

Tal es el caso del ciclo *Annette Messager truqueuse* (1975), en el que el cuerpo de la artista se convierte en el soporte de una obra realizada en rotulador, y de la que forman parte *La femme et le barbu*, unas foto-



Fig. 24 *Transplante Facial de Pelo*, Ana Mendieta. 1972.

<sup>28</sup> Ruido, M., *Ana Mendieta*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p. 65.



gráficas en las que **Messenger** muestra su vientre, en el que, con un rotulador, ha dibujado dos ojos, y a la altura del pubis, una barba. Imagen esta semejante a *La femme et le Monsieur sérieux*, en la que en esta ocasión los ojos serán sus pechos. Estos dibujos, a la vez que muestran parte de la intimidad de una persona, desprenden cierto carácter lúdico que la artista plantea con cierto carácter reivindicativo, como también lo hace en *La femme homme et l'homme femme* (1977), en el que **Messenger** retoma el uso del rotulador y de su propio cuerpo como soporte de la obra, para subrayar la indiferencia sexual y la posibilidad de múltiples inversiones, y denunciar, irónicamente, y por medio de su trazo rotulado, el excesivo dominio del discurso masculino sobre el femenino, del heterosexual sobre el homosexual. Aquí la sexualidad, identidad y género se muestran simultáneamente como modo de expresar que todos los cuerpos son inciertos, al igual que las identidades, y los géneros<sup>29</sup>.

El objetivo fundamental de los travestismos comentados hasta el momento, será, pues, el de desvelar aspectos de género e identidad, unas características también presentes en el proyecto realizado hacia los años setenta por la artista afroamericana **Adrian Piper**, quien, como importante *performer*, opta por disfrazarse con ropa de hombre, peluca negra, gafas de sol y bigote, como recurso de representación con el que indagar en los estereotipos y roles adjudicados socialmente al hombre, y, especialmente, en los clichés que rodean a los hombres de color. A partir de esos conceptos lleva a cabo la obra performativa *The Mythic Being* (fig. 25, fig. 26, fig. 27) que, como otras de las *performances* ya comentadas, registra en fotografía, y en la que durante breves espacios de tiempo asume la apariencia de un hombre de color para explorar su propia masculinidad e investigar ciertas sensaciones o construcciones psíquicas que han sido atribuidas a los hombres: reflexiona así acerca de la diferencia de género socialmente estandarizada, según la cual los hombres son los propietarios absolutos de la masculinidad. Esta acción de **Piper** se podría entender como

<sup>29</sup> Pastor Aguilar, M., "Género e identidad en el arte contemporáneo francés", en Vicente Aliaga, J. (ed.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 2001, pp. 161-168, cita p. 166.



Fig. 25 Adrian Piper disfrazándose de *The Mythic Being*.



Fig. 26 *The Mythic Being: Getting Back*, Adrian Piper. 1975.



Fig. 27 *The Mythic Being: I Embody Everthing You Most Hate and Fear*, Adrian Piper. 1975.

continuación de su trayectoria, marcada por el compromiso político y social, en lo que se refiere a la problemática del racismo, la xenofobia y la condición de la mujer, y en la que se observan también otras influencias, como la de la lectura de la *Crítica de la razón pura* de Kant.

Este proyecto, de varios años de duración, tiene su origen en el diario que la artista escribió durante catorce años, y que se encontraba dividido en pasajes: cada mes seleccionó uno de ellos (denominado “mantra”), a partir del cual surgió el personaje de *Mythic Being* que ella misma adoptó, con el que recreaba la situación descrita en el pasaje de ese mes, y que a su vez aparecía publicado en la sección de galerías del *The Village Voice*. En el transcurso de ese mismo mes, el mantra se convertía también en objeto de meditación para **Piper**, lo que le llevaba a repetirlo y re-experimentarlo hasta perder, de forma casi terapéutica y liberadora, su sentido.

Haciendo uso de este mismo disfraz, **Adrian Piper** optó también por disfrazarse en público de *Mythic Being*, repitiendo una y otra vez los citados *mantras* como estrategia de extrañamiento y distanciamiento: es decir, que por medio de este personaje construido, de este travestismo, buscaba articular su propia masculinidad como reflexión acerca de la construcción cultural de la diferencia de género.

La artista comenta:

Empecé disfrazándome de Mythic Being y apareciendo en público varias veces al mes (reatribución de mis pensamientos e historia, frase por frase, a una versión masculina de mí misma; yo travestida). Ahora estoy considerando archivar este aspecto de la pieza porque tengo miedo de que el Mythic Being adquiera progresivamente una autobiografía personal de experiencias y sentimientos, tan particular y localizada —y limitada— como la mía.

Mi comportamiento cambia. Ando con paso firme y arrogante, a grandes zancadas, bajo mis cejas, alzo los hombros, me siento con las piernas bien separadas en el metro, para colocar cómodamente mis prominentes genitales.

¿Hasta qué punto sería yo diferente si la historia que describía en mi diario le hubiera sucedido a un hombre?<sup>30</sup>.

Esta *performance* tiene por lo tanto una importante dimensión personal: puede considerarse como un ejercicio constituido de experiencias reales enriquecidas con imágenes y comportamientos de ficción creados con

<sup>30</sup> Piper A., “Notas sobre “The Myrhc Being I-III”, en Mela, D. (ed.) *Adrian Piper desde 1965* [Catálogo de exposición], Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona., 2003, pp. 83-84.

ayuda del disfraz (peluca, bigote, etc.), con los que **Adrian Piper** articula su propia masculinidad, además de ser desarrollada en un contexto inventado, cuya principal finalidad es la de llevar a cabo un territorio existencial con el que dialogar, no solo con su propio subconsciente, sino con el subconsciente colectivo.

*Mythic Being* es, pues, un ente abstracto con el que **Adrian Piper** cuestiona, desde una perspectiva de acción feminista, aspectos como el de la diferenciación sexual, los convencionalismos, y la discriminación por parte de determinadas instituciones. **Piper** comenta:

Ocasionalmente, aún adopto el disfraz del Mythic Being, y me escudriño ante el espejo, meditando al mismo tiempo sobre el mantra adecuado para dicha ocasión. Pero esto resulta cada vez menos necesario y apenas tiene la función de un agradable refuerzo conductual de un proceso de metamorfosis interna. Siento que mi masculinidad está casi completamente articulada en mí. La existencia material manifiesta del Mythic Being ha dejado paso a una personalidad, en parte abstracta y ficticia, que manifiesta su influencia sobre mí imbuyendo mis percepciones y recuerdos con una conciencia muy clara de mi propia masculinidad intrínseca. Mi androginia es una fuente de alegría y confusión para mí.

La presencia de Mythic Being en los entornos que me formaron me obligan a identificarme con él; reconozco hasta qué punto siempre me he identificado con lo que él representa: su masculinidad, su cuidada falta de expresividad, sus gafas de sol protectoras y su cigarrillo<sup>31</sup>.

Se podría, pues, decir que en este capítulo se ha planteado un breve recorrido por algunos de los precedentes artísticos que han hecho uso del travestismo en una parte o el total de su discurso, y con mayores o menores semejanzas entre sí. Tales travestismos podrían ser entendidos como recurso o estrategia reivindicativa con respecto a la categorización social en torno a la masculinidad y feminidad, la estandarización inamovible de los roles y diferencias, y todas las connotaciones implícitas en ellas, además de como exploración creativa de la identidad con la que, en algunos casos, se expondrán aspectos en relación a la inexistencia de una identidad real. Y a este respecto cabe comentar que los artistas cuya obra es aquí comentada, atienden a una selección personal, según la estrategia por ellos utilizada para el desarrollo de esta temática vinculada al disfraz en el contexto de precedentes que aquí nos ocupa. Contexto este, en el que se exponen algunos de los ejemplos más relevantes, y que han podido influir en el arte posterior.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.



## III.2.5.

### *Épocas y contextos históricos de referencia para las obras a interpretar*

*Defino “barroco” no sólo y no tanto como un periodo determinado y específico de la historia de la cultura, sino como una actitud general y una cualidad formal de los mensajes que lo expresan<sup>1</sup>.*

En este capítulo de precedentes cabría comenzar hablando del concepto de *tableau vivant* o pintura viviente, una expresión francesa que alude a la representación, por parte de un grupo de actores o modelos, de una obra pictórica preexistente o inédita. Y en concreto este término se refiere a la forma de entretenimiento teatral, consistente en que los actores utilizaban trajes y posaban como si de una pintura se tratara. Estrategia esta que, como se verá más adelante, va a ser de nuevo utilizada por el arte contemporáneo.

En el Siglo de las Luces, el de la Ilustración, toda representación teatral echa mano de la pantomima, que aunque en proceso de convertirse en un arte independiente, entonces continuaba formando parte de un tipo de actuación como la de los llamados *juegos escénicos*, o los cuadros vivientes que aquí se comentan.

Esta modalidad era ya practicada por el pueblo etrusco, que sobre estratos, plataformas e incluso carromatos, recreaba cuadros, escenas o momentos relacionados con determinadas historias, asuntos o personajes. Se trataba de cuadros móviles, congelados, y constituidos de tres o cuatro actores, que sentados, o de pie, componían o interpretaban la figura o personaje que les correspondiese para recrear un determinado episodio o escena de vida. Características estas que mantienen claras afinidades con respecto al teatro callejero, la cabalgata, la procesión o los desfiles<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Paul Virilio. *El instante real*.

<sup>2</sup> Celdrán, P. (texto), y García-Juez, R. (fotografía), *Estatuas humanas: arte en la calle*, Subastas, Siglo XXI, Madrid, 2010, p. 28.



La principal finalidad del *tableau vivant* a finales del siglo XVIII, fue la de entretenimiento burgués, alcanzando su momento de esplendor a principios del XIX. Se trataba de representaciones estáticas en las que la persona, o grupo de ellas, adoptaban un determinado atuendo, así como poses, símbolos... acordes a la situación pictórica o cuadro a imitar<sup>3</sup>.

A este respecto cabría comentar que en los retratos fotográficos del siglo XIX, la utilización de ambientaciones o decorados, concebidos como escenarios teatrales, iba en muchas ocasiones acompañada del empleo de disfraces, con los que se perseguía lograr una total ilusión de realidad de lo representado, y entre cuyas principales motivaciones se hallaba la de crear unas imágenes que impresionaran al receptor, además de servir de crítica hacia el concepto de retrato fotográfico despersonalizado que venía anunciando la sociedad industrial, y que hizo crecer la fascinación por lo excéntrico. De forma que, al igual que otros ejemplos citados a lo largo de esta investigación, el uso de disfraces, escenarios y decorados en la fotografía decimonónica, estaba entre otras cuestiones vinculado a cuestionamientos sociales, o de la identidad (de género, sexual), convirtiéndose éstos en motivos habituales tanto del arte, como de la literatura de la época, ya que permitían a sus autores dar rienda suelta a la creatividad de un modo que generalmente no era posible en los retratos comerciales. La aparición de la fotografía coincidió con un momento en el que las transformaciones sociales obligaban a cuestionarse el concepto de identidad individual y su relación con los otros<sup>4</sup>.

Y retomando algunos de los conceptos planteados anteriormente en torno a la simulación estática, es a lo largo de los siglos XIX y XX cuando surgen toda una serie de teóricos y artistas que se dedican a renovar el mundo escénico, impulsando actividades como es el arte del mimo. Y tanto el arte de la pantomima, como el de la estatua viviente, de los que ya se ha hablado en capítulos anteriores, son sucedáneos del *tableau vivant*, ya que a través de gestos se describe e imita una historia, una situación social o coyuntura humana<sup>5</sup>.

Sin embargo, en el siglo XX, el surgimiento del cine y de otros entretenimientos sociales lleva a que la popularidad del *tableau vivant* desaparezca, ejerciendo no obstante éste, una fuerte influencia sobre ellos, tal y como se evidencia en la gesticulación exagerada, el dramatismo y el arquetipo que caracteriza a las primeras películas.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>4</sup> Cabrejas Almena, M. C., "El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX", en <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/1911/1861> p. 8. (vi: 21 de julio de 2011).

<sup>5</sup> Celdrán, P., *op. cit.*, p. 29.

Al igual que el cine, también la literatura, y en concreto la novela, se inspiró a lo largo del siglo XIX en esta modalidad. Y también el mundo de la ópera tomó de éste algunas de sus características, tal y como se refleja en las formas de representación silente que en muchas ocasiones ésta ha mostrado, y aun en ocasiones muestra como fondo.

La actitud congelada e inmóvil del *tableau* ralentiza la acción, paraliza el tiempo narrativo, momento que sirve para que el lector o el espectador contenga la respiración ante la belleza de lo contemplado, a la vez que contribuye a crear un espacio condensado<sup>6</sup>.

Y si en los comienzos de la fotografía se recurría a los efectos logrados por el *tableau vivant*, apareciendo los fotografiados posando como caracteres de ficción, figuras mitológicas, o frente a escenarios que no tenían nada que ver con la realidad del sujeto, de un modo similar los artistas contemporáneos continúan desarrollando una obra vinculada a este género, que se caracteriza por lo que se podría definir como el posado artístico y la apropiación de obras de arte del pasado.

Una vez comentada la evolución, y algunos de los aspectos que caracterizan y definen a este término, el del *tableau vivant*, a continuación cabría aludir a las diversas épocas que han inspirado, o servido de referencia, a los artistas actuales, a la hora de llevar a cabo sus puestas en escena, como pueda ser el Barroco, y su reflejo en el Neobarroco actual, dos momentos distanciados en la Historia, y que se hallan estrechamente vinculados entre sí, tal y como lo evidencian las analogías existentes entre las estrategias visuales ya utilizadas en las fiestas sagradas y profanas de los siglos XVII y XVIII, y la vanidad de los sentidos, estetización exagerada, y el juego de simulacro en el que se encuentra inmersa la sociedad y el arte actual<sup>7</sup>.

El Barroco es sin duda uno de los momentos de la historia de Occidente en el que la mascarada se halla más indisolublemente unida al espíritu de la época, siendo ésta una de las formas más utilizadas de simulación, y uno de los elementos más vistosos de las fiestas nobles y palaciegas, en las que tenía lugar el encuentro con todo tipo de bailes de disfraces. Una experiencia barroca fundamentada en un drama de la representación, un descentramiento y un exceso, que convierte en artificial a la naturaleza, y que como si de una galería de espejos se tratara, nada es verosímil<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>7</sup> Panera Cuevas, F. J., “Barrocos y Neobarrocos, el infierno de lo bello”, en Panera Cuevas, F. J. (coord.), *Barrocos y Neobarrocos, el infierno de lo bello* [Catálogo de exposición], Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2007, pp. 3-6, cita p. 3.

<sup>8</sup> Jarauta, F., “La experiencia barroca”, en Buci-Glucksmann, Ch., y Jarauta, F. (coords.), *Barroco y neobarroco...* (cit.) pp. 69-73, cita p. 72.

El Barroco se caracteriza por la pasión representativa, acompañada de efectismos y disfraces, y en este punto cabría también comentar las características fundamentales de la vestimenta barroca, como es la rigidez y volumetría de formas, que recludan el cuerpo en pos de la exuberancia y suspensión de movimientos, los cuales formaban parte del ceremonial cortesano. Una vestimenta barroca, pesada y ostentosa, especialmente en los grupos sociales de clase alta, que será una verdadera metáfora del cuerpo, por lo que otro de los aspectos estéticos a destacar en la época es el del lenguaje del cuerpo, que se caracterizaba por un tipo de gestualidad pausada y ceremoniosa, y unas actitudes controladas acordes con la vestimenta de la época dirigida más a la inmovilidad, y de la que en ocasiones los artistas contemporáneos se han influido tanto desde una interpretación libre, como para apropiarse de obras de arte de ese momento<sup>9</sup>.

Y si bien el siglo xvii se caracteriza por el esfuerzo hacia el control de los comportamientos que quedaban sujetos a las normas de las relaciones sociales, ésta será también, como se ha comentado, la época del apogeo del artificio en cuanto a maquillaje se refiere, que al igual que el traje, debía destacar como algo artificial e hiperbólico que diese la apariencia de pura invención, aspecto este que será fielmente representado por el arte de la época y a partir del que algunos de los artistas a comentar plantean sus apropiaciones.

A este respecto cabría comentar que el barroco, entendido como categoría estética y formal, fue rechazado durante todo el siglo xix, continuando con un prejuicio construido por el pensamiento académico del xviii, y cuya recuperación tuvo lugar en 1888, coincidiendo con la fecha de la publicación del texto *Renacimiento y Barroco*, escrito por Heinrich Wölfflin, en el que su autor analiza e interpreta ambos conceptos como modos de representación permanentes y alternativos en la Historia del Arte. Mucho después, Eugenio d'Ors considerará también lo barroco como una particular sensibilidad que atraviesa la Historia y que alterna momentos de intensidad con otros de declive<sup>10</sup>.

En el siglo xx, uno de los precursores de esta revalorización del Barroco y su característica sensibilidad es Baudelaire, y hacia los años 60 tiene lugar el inicio del Neobarroco, que queda expresado a través de una estética que sirve para reflexionar acerca del concepto actual del siglo xvii. Desde esta perspectiva cabría comentar que en el contexto contemporá-

<sup>9</sup> De Amenábar Cruz, I., "Intimidad y publicidad durante el Barroco: El lenguaje del vestuario en Chile y el virreinato peruano 1650-1800", en <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/005f.pdf> p. 61. (vi: 25 de noviembre de 2010).

<sup>10</sup> Pérez Sánchez, M., "El Barroco. Sentido dinámico de las formas y de la luz en las artes plásticas. El Barroco en España", en Pérez Sánchez, M. (coord.), *Temario para preparación de oposiciones. Profesores de Educación Secundaria. Dibujo*, vol. IV: *Historia del Arte*, MAD, Sevilla, 2002, p. 213.

neo la condición barroca se halla en un momento álgido, y podría decirse que ésta constituye el núcleo esencial de la posmodernidad, dando lugar a lo que se conoce como *era neobarroca*. Una época, la actual, en la que, como ya se ha comentado, existen una enorme cantidad de elementos asociados al término “barroco”, como es la atracción por el simulacro y, por lo tanto, por la teatralidad, y en la que el modelo cultural se apoya en ideas como es la complejidad, el movimiento, la simulación, la metamorfosis o la hiperteatralización, de ahí su proximidad conceptual con el barroco histórico, caracterizado por sus juegos retóricos y el gusto por el ilusionismo<sup>11</sup>.

Y junto a estos dos momentos distanciados en la Historia, y estrechamente vinculados entre sí (el Barroco, y su reflejo en el Neobarroco actual), también las obras de otras épocas han servido de referencia en el arte actual, como es el Medievo, el Renacimiento, el Rococó, la época victoriana (1820-1901) o el Impresionismo. Y entre la enorme variedad de temáticas de apropiación cabría destacar la religiosa, la mitológica, la inspirada en lecturas místicas, en iconografía simbólica tradicional, en el retrato o el bodegón.

Cabría pues concluir haciendo una breve mención al arte de las diversas épocas cuyas características estéticas y conceptuales han servido de influencia e inspiración para los artistas contemporáneos, quienes por medio de estrategias de reconstrucción, interpretación y teatralidad, se han apropiado de conocidas obras de arte del pasado pertenecientes a artistas como Masolino, Alberto Durero, Leonardo da Vinci, Botticelli, Velázquez, Rembrandt, Caravaggio, George de la Tour, Fragonard, Goya, Manet, Van Gogh o Marcel Duchamp, entre otros, y que les servirán de escenario fundamental de su discurso. Contexto este en el que adquiere un especial interés el modo en el que se aprovecha el medio o forma histórica dada, para construir un nuevo mensaje dirigido al análisis y la crítica social y artística actual.

<sup>11</sup> Jarauta, F. y Bucí-Glucksmann, Ch., “El Barroco y su doble”, en *Barroco y neobarroco...* (cit.), pp. 11-12.





### III.2.6.

---

*El disfraz en el  
discurso artístico femenino*

---



*La mascarada, al ostentar la feminidad y producirla como si dijéramos en exceso, la mantiene a distancia, la convierte en una máscara que puede quitarse o llevarse y niega, por tanto, que sea la imagen de algo real; la muestra como construcción, no como naturaleza. No existe al fin diferencia entre la feminidad genuina y la mascarada<sup>1</sup>.*

En este capítulo se pretende hacer un inciso en la huella que ha dejado la Historia del Arte en lo que a la representación de la mujer se refiere: con frecuencia, la mujer se ha representado en una pose sumisa, o bien se ha convertido en un objeto; por otra parte, desde la vertiente misógina, se ha mostrado como devoradora de hombres.<sup>2</sup> A partir de tales representaciones, se plantea aquí un breve recorrido por algunos de los discursos artísticos realizados antes de los años ochenta, y centrados en cuestiones como el vínculo histórico de la mujer con el ámbito doméstico, o la reflexión sobre la identidad y los juegos de roles y en los que el disfraz será la herramienta fundamental para las distintas actuaciones, influyendo de forma determinante en artistas posteriores.

Con respecto al ámbito doméstico, cabría comentar el vínculo establecido históricamente entre la mujer y el hilado, el cual cuenta con precedentes mitológicos y de leyendas, unas leyendas que fueron recogidas profusamente a partir del siglo XVIII, y en las que se hace referencia directa a la actitud pasiva y sumisa de la mujer impuesta en la Edad Media por medio de determinadas normas sociales que asociaban el tejer y el trabajo textil a las labores femeninas. Estas características están también presentes en algunos relatos populares, en los que de nuevo la mujer adopta un rol pasivo: de allí derivan simbolismos como el del oficio del

<sup>1</sup> Núñez Jiménez, M., *Feminidad y mascarada. Las estrategias del disfraz*.

<sup>2</sup> Este aspecto es extensamente desarrollado en el capítulo III.2.3.

hilado, que representa la pureza, la quietud y la soledad, según se observa en ejemplos tan conocidos como el cuento de *La Bella Durmiente* o el de *Las Tres Hilanderas*, ambos recogidos por los hermanos Grimm. A este respecto, cabría tener en cuenta que la confección ha estado durante siglos asociada a la mujer: la industria textil fue un sector femenino, como también lo sería la costura, considerada un trabajo propio de mujeres<sup>3</sup>.

El vínculo entre la costura y determinadas creencias tradicionales en relación con los roles femeninos evoluciona con los cambios culturales, haciendo que la acción de coser sea también una forma de expresión artística: de ahí que muchas mujeres hayan encontrado en este medio su forma de expresión y reivindicación: se retoman determinadas actividades consideradas femeninas, como el tejer o bordar, desdeñadas a lo largo de la historia, para convertirlas en un “arte mayor”, dejando atrás su carácter artesanal<sup>4</sup>. Como comenta Mendoza Urgal en su Tesis<sup>5</sup>:

Remendar puede suponer una terapia para la práctica artística. El artista se puede convertir en un restaurador de su pasado.

Como se ha comentado, otro punto de reflexión que se debe comentar es el de la identidad femenina y los juegos de roles, y a este respecto, y sin tener una unidad de estilo o línea de trabajo semejante, las artistas de las que se hablará basan su discurso en la construcción histórica de la feminidad, tema este sobre el que van a reflexionar por medio del disfraz, con la intención de mostrar otras formas de representación de lo femenino. Y si bien algunas artistas lo utilizan de forma puntual, para otras el disfraz ha sido una herramienta fundamental con la que interpretar determinados gestos, poses y lenguajes centrados en un personaje en particular, o variando su representación para luego documentar estas experiencias por medio de fotografías, *performances* y vídeos. Esta perspectiva de trabajo en determinados casos será llevada al extremo de adoptar la identidad del personaje escogido y extrapolarla a la propia vida real de la artista, con todas las complejas implicaciones que eso conlleva.

Una vez expuestos algunos de los conceptos que constituyen la base de muchas de las propuestas artísticas que aquí se van a plantear, cabría hablar de figuras como la de la **Condesa de Castiglione** cuyo trabajo anticipa el de artistas posteriores, y aun actuales, al haber hecho de la máscara y los juegos de representación, no solo el fundamento de su obra, sino su forma de vida y de búsqueda de una identidad femenina. Y

<sup>3</sup> Jiménez Arenas, I. M., *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*, Universidad de Valencia, 2006. Tesis publicada en la Universidad de Valencia.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 281

<sup>5</sup> Mendoza Urgal, M., *El vestido femenino y su identidad: el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2011, p. 282. Tesis publicada en el repositorio institucional Eprints complutense.

cabría también aquí citar a **Claude Cahun** como una de las artistas precursoras e influyentes en lo que a la investigación de la identidad femenina a través del disfraz se refiere<sup>6</sup>, pues ambas son consideradas precedentes directos de artistas como **Cindy Sherman**.

En el caso de Virginia Oldoini Verasis, la **Condesa de Castiglione** (1837-1899), ante la reclusión impuesta por su marido decide hacer toda una serie fotográfica en la que queda evidenciada su búsqueda de la identidad a través de la máscara y los juegos de representación, pues a lo largo de cuarenta años la **Condesa** se hizo fotografiar por Pierre-Louis Pierson (1822-1913) más de cuatrocientas veces, en variadas poses y con diversos vestidos, decorados o expresiones, según los papeles que imponía a su vida su propia ficción, bautizando cada cliché con nombres inspirados en el teatro o la Ópera, como es el caso de *Scherzo di Folia*, que extrae de la ópera de Verdi *Un ballo in maschera*: inaugura así un tipo de autorretrato fotográfico reflexivo en el que se inventa, reinventa y contempla a sí misma continuamente. Su necesidad de independencia, sus ambiciones políticas, y su constante necesidad de ser admirada, hacen de esta una figura original para la época<sup>7</sup>.

Esposa del Conde Francisco de **Castiglione** y amante de Napoleón III, los distintos avatares de su vida —entre los que se incluyen motivos personales e intrigas políticas— la devuelven a Italia, donde con tan solo veintiséis años vive, como se ha comentado, recluida, lo que constituye el origen de su obsesión por dejar constancia de sí misma y por explorar su identidad. **Castiglione**, contrata a Pierson para dar comienzo a este proyecto fotográfico en el que queda evidenciada su extraña personalidad: se muestra de muchas formas distintas, variando constantemente sus elaboradísimos atuendos con sucesivas poses cargadas de teatralidad, pues con sus fotografías **Castiglione** intentaba construir una historia basada en sus memorias, en la cual queda evidenciada su fascinación por ella misma, es decir, su narcisismo exacerbado, y su enorme atracción por la puesta en escena. Crea así unos transformismos en los que el vestuario juega un importante papel, y en cuyas poses se observan claras referencias a personajes famosos o a conocidas obras de arte, como es

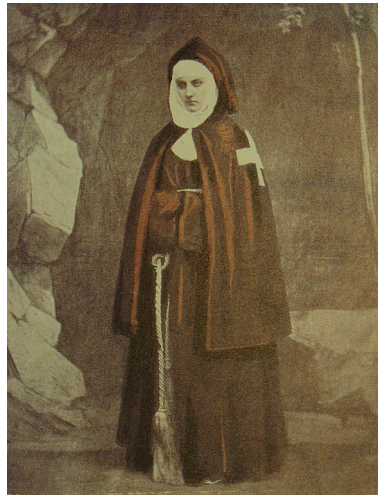


Fig. 1 L'Ermite de Passy. Fotografía de Pierre-Louis Pierson. The Gilman Paper company Collection. 1863.

<sup>6</sup> El trabajo fotográfico de Claude Cahun es comentado en el capítulo III.2.4. de esta investigación.

<sup>7</sup> Apraxine, P., "Le modèle et le photographe", en Bianchini, M-C. y Mongard, M-P. (coords.), *La Comtesse de Castiglione par elle-même* [Catálogo de exposición], Reunión de museos nacionales, París, 1999, pp. 25-73, cita pp. 32-33.

el caso de la *Venus del Espejo* de Velázquez: esta característica debe vincularse con la corriente pictórica de los fotógrafos de la segunda mitad del XIX; así, en *L'Ermite de Passy* (fig. 1) (1863-64), **Castiglione** aparece disfrazada de carmelita, y en *La Marquise Mathilde* (fig. 2) (1861-1867), se hace retratar transformada en marquesa del siglo XVIII, en actitud relajada y apoyada sobre una silla dorada. *Scherzo di Follia* (fig. 3) (1863-1866), es uno de sus trabajos más conocido.

Es necesario mirar las fotografías que nos ha dejado la condesa de Castiglione, no como los reflejos cambiantes de un espejo tirante del mundo exterior, sino como un hervidero sentimental en el que ella habría guardado algunos recuerdos fugaces, un recuerdo compuesto para ella y por ella, con el fin de ilustrar los momentos importantes de su vida, concretamente entre los años 1856 y 1866<sup>8</sup>.



Fig. 2 *La Marquise Mathilde*. Fotografía de Pierre-Louis Pierson, Paris, colección particular. 1861-1867.



Fig. 3 *Scherzo di Follia* (El Juego de la Locura), Fotografía de Pierre-Louis Pierson. 1863-1866.

En 1929 aparece el libro *La feminité comme mascarade* de Joan Rivière, en el que, como su título indica, se plantea la feminización, no como esencia inherente a la persona, sino como una *performance*, una máscara de apariencia “femenina” a la que las mujeres se ven obligadas por el orden social. Será en la segunda mitad del siglo XX cuando, debido al encasillamiento sufrido por las mujeres, muchas artistas opten por profundizar en nuevas formas de representación, que en la mayor parte de los casos serán planteadas desde una perspectiva metafórica e irónica en torno a su identidad y su cuerpo, con ejemplos como el del *Vestido de látex* confeccionado por **Louise Bourgeois** a modo de irónico disfraz. Este consistía en un traje de látex con formas de pecho femenino multiplicadas a lo largo del mismo, y con el que la artista aparecía posando en la fotografía que realiza de sí misma en 1978, delante de su casa de Nueva York. Según declaró la propia artista:

Estoy encantada de tener todas estas, llámémoslas mamas, pechos. Los hice grandes y numerosos. Y puesto que sé que a los hombres les gusta, me puse ese manto encima y si mira la expresión de mi rostro, puede ver que estoy feliz<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>9</sup> *Apud* Mayayo, P., *Arte Hoy. Louise Bourgeois*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2002, p. 46.



La *performance Un banquet/ desfile de modas de partes del cuerpo*, celebrada en la Hamilton Gallery Art de Nueva York en 1978, consistió en un desfile que giraba alrededor de este atuendo, para lo que **Bourgeois** convenció a algunas personas de su entorno, entre las que se hallaban historiadores y críticos de arte, a que desfilasen a lo largo de un pasillo con los espectadores del evento cubiertos con los vestidos de látex con la forma de múltiples pechos diseñados por ella (fig. 4).

Es decir, que para esta *performance* consistente en un improvisado desfile, **Bourgeois** propuso la escenificación de un gesto de provocación patriarcal a través de la muestra cómica de toda una serie de figuras masculinas pertenecientes al mundo del arte, y que se exhibían como burlescos emblemas de lo femenino, con los que a su vez hizo un guiño a la sobrevaloración de los senos como símbolo erótico. A su vez, con *A banquet/fashion Show of Body Parts* **Bourgeois** buscaba subrayar la incongruencia y nefasta influencia del mundo de la pasarela, donde el cuerpo femenino se convierte en objeto de espectáculo<sup>10</sup>. Este disfraz de pechos funciona pues como símbolo sexual y maternal, a la vez que como acto reivindicativo en lo que respecta al cuerpo femenino y la representación clásica que se ha hecho de él como bello y perfecto, siendo éste un disfraz de enorme simbolismo que reaparece en la obra de otras artistas, como es el caso de la *performance La diosa camarera Diana* (fig. 5), que Anne Gauldin y Denise Yarfitz llevan a cabo en 1978<sup>11</sup>.

Como se ha comentado anteriormente, dentro de la perspectiva artística reivindicativa aquí expuesta cabría también plantear la relación establecida históricamente entre la mujer y la casa, vínculo este que cuenta con una amplia tradición iconográfica dentro del arte femenino del siglo XX, y que ha dado lugar a múltiples interpretaciones, de las que subyace cierto simbolismo de prisión. Puede volver a incluirse aquí la obra de **Louise Bourgeois**: en esta ocasión se trata de una serie de dibujos y pinturas tituladas *Femme-maison*, mujer-casa, que la artista realiza entre 1946-1947, y que, en un juego de significados contrarios, muestran la imagen de una mujer-casa que anticipa la importancia que cobra el



Fig. 4 Gert Shiff en la *performance* de Louise Bourgeois *A banquet/fashion Show of Body Parts*. (Un banquet/ desfile de modas de partes del cuerpo). 1978.



Fig. 5 *Performance La diosa camarera Diana* llevada a cabo por Anne Gauldin y Denise Yarfitz en 1978.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>11</sup> Núñez Jiménez, M., "El debate igualdad/diferencia en la práctica artística", en Marián L.F., Cao (coord.), *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Narcea, Madrid, 2000, pp. 165-176, cita p. 175.

tema de la casa en la iconografía de **Bourgeois** (fig. 6). En ellas, un cuerpo desnudo de mujer tiene la cabeza oculta en una casa, cerrada, de la que emergen los brazos, por lo que aquí el elemento que asociamos a la identidad y la individualidad, el rostro, aparece sustituido, u oculto, por la estructura arquitectónica de una casa que le impide escapar<sup>12</sup>.

Esta imagen, que supone una ruptura con respecto a la representación convencional de la mujer propia de esa época, está ya presente en algunos de sus trabajos anteriores como es el caso de su *femme-couteau* (1982), en el que en esta ocasión la mujer aparecía transformada en un cuchillo. La fuente de inspiración de estas representaciones se halla en ámbitos como el del arte primitivo, el arte estatuario antiguo, o el pensamiento mágico, campos estos que **Bourgeois** conocía debido a que eran la especialidad de su marido, Robert Goldwater<sup>13</sup>.

En este contexto, otro de los aspectos históricos que cabría comentar sería, por ejemplo, el que en los años sesenta surgieran los primeros grupos feministas de la guerrilla urbana, quienes se apropian de la “máscara” de la feminidad para hacer de ésta una herramienta de crítica y contestación política, contexto este en el que la *performance* servirá como instrumento de reivindicación social y transformación del espacio público, lo que lleva a vincular el activismo feminista y la *performance*, que, especialmente en el contexto americano de finales de los sesenta, se caracteriza por ser radicalmente política.

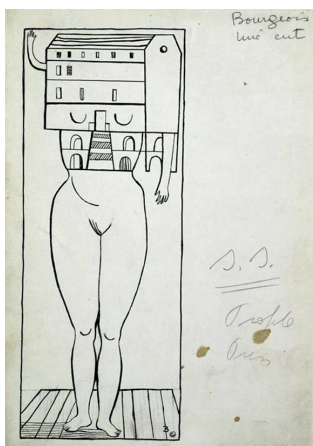


Fig. 6 Dibujo de la *Femme-maison* realizado a tinta sobre papel en 1947.

Por la misma época se hacen también conocidas las acciones de colectivos como el del grupo feminista de guerrilla WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell), y comienza a surgir en Europa y América Latina un conjunto de movimientos feministas cuya esencia performativa es años más tarde heredada por las **Guerrilla Girls**. Estos actos contestatarios basados en la *performance* serán también utilizados como recurso de crítica hacia los espacios de las prácticas artísticas, especialmente en las Facultades de Bellas Artes de la costa oeste de Estados Unidos.

Desde esta perspectiva, y como reacción a la exclusión institucional de las mujeres en el ámbito artístico, en 1969 **Judy Chicago** pide al

<sup>12</sup> Vicente Aliaga, J., *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*, Nerea, Madrid, 2004, pp. 51-52.

<sup>13</sup> Frémon, J., *Louise Bourgeois: mujer casa*, Elba, Barcelona, 2010, p. 13.

Fresno State College la creación de un programa de estudio de arte feminista. El primer curso de feminismo organizado por **Chicago** recibe el nombre de *Kitchen Consciousness Group*, pues sus actividades tienen lugar en la cocina de su propia casa, y consisten en un trabajo colectivo en el que la *performance* forma parte de un proceso más amplio, fundamentado en la toma de conciencia de las mujeres dentro del terreno doméstico. Los procesos performativos son aquí utilizados como una forma de teatralización de las narraciones y de los roles referentes al género, la clase y la raza.



Fig. 7 *Cock and Cunt Play*. Performance llevada a cabo por Faith Wilding y Janice. Fotografía de Judy Chicago. 1972.

Dos años más tarde, en 1971, **Judy Chicago** y **Miriam Shapiro** inician el Programa de Arte Feminista en CalArts, California Institute of the Arts, que será llevado a cabo fuera del campus universitario, en una casa del distrito urbano Mariposa Street de Los Angeles, por lo que no se desarrolla ya en la cocina de **Judy Chicago**, sino en un nuevo entorno doméstico, el del espacio de este Woman House Project, en el que durante seis semanas un grupo de dieciséis mujeres van a vivir y trabajar en un proyecto fundamentado en la crítica al espacio doméstico, que muestran como extensión del cuerpo femenino<sup>14</sup>.

Entre las *performances* realizadas en este espacio de toma de conciencia, y en relación con el disfraz, cabría citar *Cock and Cunt Play* (fig. 7) (1972) de **Faith Wilding** y **Janice**, donde los cuerpos de ambas son transformados en la forma de los genitales masculinos y femeninos, como estrategia con la que estas artistas tratan aspectos relacionados con la diferencia de género, el sexo y la sexualidad, en términos de *performance*. Otra de las *performances* llevadas a cabo en dicho proyecto es *Scrubbing*, que **Chris Rush** muestra como proceso de repetición regulado, pues en ésta la artista, en su rol de ama de casa, aparece en tiempo real realizando las labores del hogar, como la de limpiar el suelo del salón. También cabe citar la pieza de **Sandy Orgel** *Linen Closet* (1972), representación de la propia feminidad a través de la hibridación entre un cuerpo femenino y un armario de sábanas planchadas que esta artista plantea de nuevo como el producto de la repetición de una acción doméstica (lavar, planchar, etc.): como puede verse, en estas *performances* el cuerpo femenino parece representado como elemento de repetición ritualizada de normas de género.

<sup>14</sup> Preciado, B., "Género y performance" 3 episodios de un cyberrmanga feminista queer trans..., en Zehar. Revista de ARTELEKU-Ko aldizkaria, núm. 54, Gipuzkoa, 2004, pp. 20-24, cita pp. 23-24.

El Woman House Project dio, pues, lugar a un amplio campo de investigación en el que el espacio doméstico servía para plantear una crítica, no solo en relación con el cuerpo de la mujer y su vínculo con lo doméstico, sino también en torno a las instituciones museísticas.



Fig. 8 *Semiotics of the Kitchen*,  
Martha Rosler. 1975.

Fuera del contexto del Woman House Project, los discursos artísticos en los que se ha planteado esta relación cuerpo-casa son muy numerosos y diversos, y tienen una base conceptual común que es la del rol social asignado al género, definido tanto de forma objetual, como por las actividades y el trabajo doméstico simbolizado a través de la casa: de ahí que la casa y la representación del cuerpo sean temáticas conjuntas. La relación mujer-casa funciona, en suma, como elemento simbólico ampliamente desarrollado en el arte realizado por mujeres<sup>15</sup>.

A este respecto cabría citar la relación cuerpo-casa planteada por la artista **Martha Rosler** en *Semiotics of the Kitchen* (fig. 8) (1975), una mítica *performance* grabada en vídeo, muy valorada por la crítica feminista del momento, y con la que la artista buscaba poner en evidencia las técnicas de regulación del cuerpo doméstico, con el objetivo de deestructurar el rol asignado a la mujer como ama de casa. En esta *performance*, **Rosler**, disfrazada de cocinera con delantal, asume el rol de ama de casa, haciendo una presentación de los utensilios de cocina para, a continuación, utilizarlos de forma no ordinaria, y por medio de movimientos cómicos y exagerados, con los que logra romper con la monotonía de este tipo de tarea. Aquí la artista adecúa su cuerpo a estos utensilios para apropiarse de un sistema doméstico aparentemente cerrado, y dotarlo de nuevos sentidos y nuevos procesos de interacción<sup>16</sup>.



Figs. 9 y 10 *Küchenchürze getragen*,  
Birgit Jürgenssen. 1975.

En este contexto de precedentes, otra artista que hizo de este vínculo entre el cuerpo y la casa el tema de una de sus obras es **Birgit Jürgenssen** en *Küchenchürze getragen* (fig. 9, fig. 10) (1975), un complejo disfraz consistente en un mandil de metal que colgaba de su cuerpo por medio de unos tirantes, como si de un vestido se tratara, y al que iba incorporada una cocina con un hor-

<sup>15</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 3 de agosto de 2010).

<sup>16</sup> Rush, M., "Martha Rosler. reviews & interviews", en <http://home.earthlink.net/~navva/reviews/nytimes.html> (vi: 20 de febrero de 2010).



no abierto y un pan en su interior, detalle este en el que se han observado alusiones al embarazo.

El horno habitual llega a ser un objeto de deseo. Aunque el horno como delantal parece mutilar y hacer pesado el cuerpo, también descubre los atractivos sexuales orientados al cuerpo femenino<sup>17</sup>.

En relación directa con la casa, otro de los temas extensamente tratado en el contexto del arte realizado por mujeres es, como ya se ha comentado, el de la tejeduría y el vestido, pues la evolución de la técnica y los oficios asociados con estos procesos manuales va de la mano con la evolución social de la mujer. El vínculo tejido-mujer implica también al lugar en que tradicionalmente se ha desarrollado esta labor y es esta tradición la que dará lugar a la identificación de la mujer con las formas domésticas, entre las que se incluyen el tejido o el bordado, el cual será retomado en el contexto artístico desde una perspectiva personal y de fuerte simbolismo.

El uso de materiales tradicionalmente poco valorados por pertenecer a las labores domésticas y artesanas lleva a que éstos sean considerados como una perfecta herramienta artística reivindicativa: de ahí que, en el contexto artístico de la segunda mitad del siglo XX, estos procesos se reinventen como parte fundamental de un discurso personal, lo que da lugar a una nueva relación tejido-mujer, que será planteada desde distintas perspectivas en las que se observan ciertas reminiscencias del proceso artesanal de la costura, a la vez que se mantiene estrecha relación con la moda, que también será, por esto, objeto de reflexión feminista.

A este respecto, desde el ámbito metafórico del vestido-disfraz, cabe citar el fuerte carácter reivindicativo de la *performance Cut piece* (fig. 11), ideada por la artista *Fluxus* **Yoko Ono**, y presentada por primera vez en Japón en 1964. En ella, la artista aparece sentada en medio de un escenario, en actitud pasiva, e invitando al público a que le corten su vestido en pequeños trozos que deberán mandar a una persona que consideren especial: es decir, que **Ono** se entrega al público para que le desgarren el vestido, en un acto simbólicamente violento que podría entenderse como expresión de lo indefenso ante la presión social de enfrentarse al estereotipo de la mujer pasiva en su Japón natal, además de tratarse de un acto con el que buscaba reclamar la paz frente a la guerra de Vietnam. Es, en suma, una *performance* de objetivos pacifistas, que **Ono** vuelve a inter-



Fig. 11 *Performance Cut piece* llevada a cabo por la artista Yoko Ono en 1964.

<sup>17</sup> Ramírez, J.A., *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p. 151.

pretar en varias ocasiones, como la versión que hace de la misma en un escenario de París en septiembre del 2003 a la edad de setenta años<sup>18</sup>.

En este contexto de precedentes, otro ejemplo de utilización del disfraz asociado a la crítica feminista se halla en algunas de las *performances* de **Charlotte Moorman**, figura clave en la trayectoria artística de Nam June Paik, pues juntos llevan a cabo toda una serie de proyectos en los que el atuendo, el disfraz, va a desempeñar un papel fundamental. Sus orígenes se hallan en el interés de Paik por asociar la música a la desnudez, poniendo así en cuestión la incongruencia existente entre los valores excesivamente tradicionales de la música en comparación con las creaciones artísticas que estaban realizándose por entonces. A partir de estas ideas realiza la pieza *Opera Sextrónica* (fig. 12), presentada el 9 de febrero de 1967, e interpretada por Paik junto a **Moorman** en el Auditorio de la Film-Maker's Cinematheque de Nueva York, ante unos doscientos espectadores.

Esta *Opera Sextrónica* está constituida por tres áreas: El acto primero del Aria núm. 1, de esencia mística y transcendental semejante al Noh, comenzaba en total oscuridad, tanto en el patio de butacas como en el escenario, a excepción de las luces débiles y parpadeantes del atuendo de **Moorman**, quien, de forma casi ritual, avanzaba lentamente hacia su silla para interpretar las variaciones compuestas por Paik sobre la "Élegie" de Massenet. A esta actuación se sumará la acción de Paik encendiendo y apagando, al unísono con el sonido del gong, el bikini eléctrico luminoso de **Moorman**, representación de la eterna belleza de la feminidad, pues la principal finalidad de este disfraz era la de combinar la música romántica y el cuerpo de una mujer.

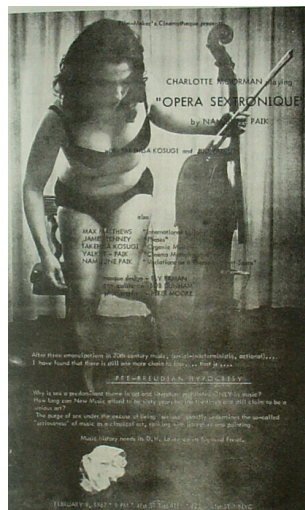


Fig. 12 Cartel anunciador de la *Opera Sextrónica* presentada por Paik junto a Moorman en el Auditorio de la Film-Maker's Cinematheque de Nueva York, el 9 de febrero de 1967.

El ejemplo de obra interdisciplinar lo constituye el Aria núm. 2, basada en unas variaciones de Brahms, y que consta de varias partes y diferentes elementos: la primera parte consistía en la interpretación de dos nanas realizadas por ordenador; en la segunda, **Moorman** aparecía sentada con su violoncelo, con el busto desnudo y una larga falda negra; y en la tercera, la artista llegaba a ponerse hasta seis tipos de máscara diferentes (desde máscaras antigás hasta las caretas picassianas de plástico), creando así una completa *performance* en la que la vestimenta, las máscaras y la desnudez se plantean como un compendio de símbolos y asociaciones en rela-

<sup>18</sup> Concannon, K., "Yoko Ono's CUT PIECE: From Text to Performance and Back Again", en <http://imaginepeace.com/archives/2680> (vi: 20 de mayo de 2009).



ción con la belleza femenina y la falsedad de la vida. Todos estos disfraces constituyen parte fundamental de la obra de **Moorman**, quien sigue exactamente las indicaciones que Paik requiere en su partitura<sup>19</sup>.

Las luces parpadeantes empleadas en la primera pieza indicaban al público que aquel era el lugar donde se están moviendo las cosas. Con ello aludía a que las luces resaltan la libre combinación de medios, característica de las nuevas formas artísticas, a las que actualmente se dedica un alto grado de creatividad e inventiva y que, por lo tanto, son el lugar donde hoy en día se mueven las cosas<sup>20</sup>.



Fig. 13 Performance *Tapp und Tastkino*, Valie Export. 1968.

**Moorman** planteará también esa combinación entre desnudo femenino y disfraz, crítica feminista y tecnología, en otras de sus actuaciones, como es el caso de *TV bra for living sculpture* (1969), *TV-Bra* (1973), o la variante *TV Cello* (1973), en las que utiliza dos pequeños monitores de vídeo que, colgados de sus pechos, reciben las imágenes del público, dando lugar a un tipo de acciones con las que tanto **Moorman** como **Paik** buscaban, por un lado, combatir por medio de la desnudez los tabúes sexuales, y por otro, mostrar el carácter revolucionario de sus propuestas.

En este contexto de precedentes, otro ejemplo reivindicativo que habría que comentar sería el de la vertiente multidisciplinar desarrollada por **Valie Export**, artista perteneciente al accionismo austriaco, cuyo discurso irá del arte de acción al cine, las nuevas tecnologías, la fotografía o el dibujo, sirviéndose también del recurso del disfraz para plantear un arte con el que reformular determinados valores tradicionales. De ahí proyectos como el de MAGNA: *Feminismus: Kunst und Kreativität* (1975), que sería la primera exposición feminista de Europa centrada en la cultura visual de Australia. En su amplia producción reivindicativa, **Export** basa todo su discurso en una voluntad de auto-crearse, tanto en lo que respecta a su obra como a su comportamiento y su propia identidad. Así lo evidencian también aspectos de su propia biografía, como el del nombre que la artista decide adoptar cuando comienza su labor artística hacia 1967 (renunciando entonces al apellido de su marido, como gesto de rebeldía frente al orden matrimonial fálico): de ahí su elección de “Export” (de exportar), como apellido artístico, ya que entre sus intereses se hallaba el exportar y expandir sus ideas, de forma que toma esta palabra, “Export”, para crear un nombre compuesto con

<sup>19</sup> Moorman Ch., “Una artista en el juzgado. (El Pueblo contra Moorman)”, en Sarmiento, J. A. (ed.), *Una artista en el juzgado, Charlotte Moorman*, Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2006, pp. 14-58, cita pp. 19-20.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 37.

el que evidenciar su voluntad de atacar directamente al discurso patriarcal, un discurso que considerará generador de violencia y discriminación, y al que hace frente por medio de *performances*, algunas de carácter muy personal.

A este respecto, cabría comentar *Tapp und Tastkino* (fig. 13) (1968), que **Valie Export** realiza en Viena, Múnich y Colonia, tres lugares diferentes en los que aparece disfrazada con una caja y una cortina cubriéndole la parte frontal de su cuerpo, a modo de disfraz-caja y cuya principal finalidad era la de transgredir la objetualización del cuerpo de la mujer al exponer voluntariamente el suyo propio como una metáfora de independencia, pues en este caso será ella quien decida invitar a cualquier espectador-transeúnte que se atreva, a que introduzca sus manos en la caja para tocarle los pechos mientras ella cronometra y controla el tiempo de duración de dicha acción.

En un principio **Valie** realizó esta *performance* junto a su pareja, Peter Weibel, quien, provisto de un altavoz invitaba al público a que participase en la acción, pero en su versión de Colonia este papel fue desempeñado por una amiga de la artista, Erika Mies: paradójicamente, en este caso la reacción del público fue mucho más agresiva e intolerante. Así, su atrevida propuesta suscitó una fuerte polémica y no fue bien aceptada por determinados sectores feministas que la consideraron más bien como una forma de reforzar la objetualización del cuerpo de la mujer, aunque el propósito de **Valie** fuese otro.



Fig. 14 *Performance Genital Panik*, Valie Export. 1969.

Sin embargo, un año después **Valie Export** vuelve a entregar voluntariamente su cuerpo en la *performance Genital Panik* (fig. 14) (1969), realizada en Munich, y con la que buscaba atemorizar al público enfrentándolo a sus fobias y miedos en torno a la mujer, para lo que en esta ocasión se hizo pasar por una delincuente o terrorista de camisa negra, pelo cardado, metralleta en mano y unos pantalones cortados en la entrepierna, anunciado al público mayoritariamente masculino que ahí se encontraba que sus genitales estaban a su completa disposición, lo que originó que todos los espectadores abandonasen repentinamente la sala, que se cree era de cine porno<sup>21</sup>.

<sup>21</sup>Aliaga, J.V., *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007, pp. 237-138.

Incluido en este contexto de precedentes, el recurso del disfraz será también utilizado por determinadas artistas desde una perspectiva de representación e interpretación lúdica, terapéutica o experimental, como es el caso de **Lynn Hershman Leeson**, quien por medio de su trabajo buscaba indagar en los rasgos de la identidad individual en el contexto de una sociedad hiper-mediatizada; a partir de estos conceptos, entre 1974 y 1978 realiza un ambicioso proyecto artístico performativo, *Roberta Breitmore* (fig. 15, fig. 16), con el que profundiza en el tema de la identidad y la construcción del propio ser, por medio de la creación de su álter ego.

En la interpretación del personaje de Roberta, éste se transforma en real y artificial a un mismo tiempo, pues tendrá su propia personalidad y pasado, además de ser creado y programado desde el comienzo de su vida hasta su muerte, al suicidarse en el Golden Gate Bridge.

Ayudada de un disfraz compuesto de peluca, maquillaje y una vestimenta adecuada, **Lynn Hershman Leeson** vive, pues, una doble vida basada en una transformación que representaba la parte oscura de la propia artista, y que influiría sobre su vida real, pues además de un proyecto performativo, Roberta resultó ser un registro de su existencia, tal y como se constata en la página web de la artista, en la que se pueden leer sus comentarios acerca de tal experiencia<sup>22</sup>.

Esta reinvencción de la identidad implicaba que, en paralelo a la vida real de la artista, casada y con hijos, Roberta tuviera su propio estilo de vestir o caminar, sus gestos y estados de ánimo, su propia ortografía, e incluso documentación que le acreditara como es el pasaporte, cuenta bancaria, permiso de conducir... además de contar con un apartamento y asistir a sesiones de psicoanálisis con un psiquiatra.

Esta acción-historia personal fue pensada para ser interpretada por una actriz; al no dar con ninguna persona que estuviese dispuesta a realizar este complejo y largo proyecto performativo, fue **Lynn** quien interpretó a Roberta, viviendo a través del personaje una doble experiencia. Después de cuatro años, **Lynn** pasó dicha



Fig. 15 Lynn Hershman Leeson transformada en Roberta Breitmore para el proyecto artístico performativo.



Fig. 16 Instalación de algunos de los elementos que formaron parte del proyecto Roberta Breitmore.

<sup>22</sup> Información extraída de la página web de la artista [www.lynnhershman.com](http://www.lynnhershman.com) (vi: 23 de mayo de 2008).

interpretación a otra artista para, tal y como había programado, acabar con la vida del personaje, a modo de exorcismo público.

Este extenso proyecto performativo se completa con una edición impresa en formato de cómic, en el que **Lynn** plasma las aventuras y comprometidas situaciones por las que pasó, pues durante el tiempo que duró el proyecto, la artista debía entrar y salir continuamente del personaje.

Sin embargo, el principal interés de este proyecto performativo no estriba tanto en la acción en sí, como en su aspecto narrativo y en la propia idea que llevó a **Lynn** a transformarse en esa doble identidad, pues a partir de este personaje de ficción **Lynn Hershman Leeson** pretendía crear un modelo tópico de la cultura americana con el que ejemplificar, a la vez que criticar, los valores y los problemas de dicha sociedad, mostrándolo como ejemplo que evidenciara la influencia y condicionamiento que ejerce el ambiente social y cultural en lo que a la construcción de la identidad se refiere, especialmente en las mujeres<sup>23</sup>.

Este juego basado en la representación o interpretación de determinados roles, va a ser también planteado por otras muchas artistas que a mediados de los años setenta profundizaron en el tema de la identidad desde posiciones reivindicativas, como es el caso de **Adrian Piper**, quien opta por disfrazarse de hombre con el objeto de indagar en cuestiones relativas al rol adjudicado socialmente a éste y los clichés de la supuesta aura aterradora que rodea a los hombres de color<sup>24</sup>.

En la misma línea se encuentran trabajos como el del disfraz de Rey con el que **Eleonor Antín** lleva a cabo un extenso proyecto performativo que

se incluye entre los variados personajes adoptados por la artista, como los de Bailarina Negra, Enfermera, Estrella..., o la víctima de los estereotipos femeninos que plantea en *Carving: A traditional sculpture* (1973), un proyecto en el que la artista reflexiona sobre el tema de la identidad de forma mucho más radical, pues, sometiéndose a un exhaustivo régimen de adelgazamiento vigilado, opta por transformar su cuerpo real adaptándolo a los cánones de belleza impuestos por la sociedad. Esta auto-transformación de la propia apariencia, planteada a modo de juego con los estereotipos, será también experimentada por otras muchas artis-



Fig. 17 *I make up the image of my perfection/ I make up the image of my deformity*, Martha Wilson. 1974.

<sup>23</sup> San Cornelio Esquerdo, G., *Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2002. Tesis publicada en la Universidad politécnica de Valencia.

<sup>24</sup> Este tipo de transformismo es ampliamente desarrollado en el capítulo III.2.4., centrado en la imagen ambigua de la sexualidad a través del disfraz.

tas, tal es el caso de **Martha Wilson** en series fotográficas como *I make up the image of my perfection/I make up the image of my deformity* (1974), consistente en unos retratos en los que se construye a sí misma en su perfección y deformidad (fig. 17); o **Nancy Kitchel**, quien explora el tema de la identidad interpretando paródicamente los gestos de su abuela, por medio de una serie fotográfica, *Covering my face (my grandmother's gestures)* (1973), que plantea como manifestación consciente de la identidad dentro del distanciamiento del arte. Se trata de:

Gestos y las actitudes que cotidianamente todas y todos interpretamos y que nos elaboran como seres sexuados dentro de una normativa social, al mismo tiempo que cuestionan esa normativa evidenciando su calidad constructiva, y subrayando la paralización que asume la perpetuación del estereotipo<sup>25</sup>.

Un último tipo de disfraz que se comentará en este contexto de precedentes, es el planteado por **Veruschka**, quien reflexiona sobre el tema de la identidad femenina desde una perspectiva quizás más estética y de menor intención política y reivindicativa que la planteada por los discursos analizados anteriormente. Nacida en Prusia del Este como condesa Vera Von Lehndorf, y antigua estudiante de diseño textil en Florencia, hacia los años sesenta se da a conocer como modelo de pasarela bajo el seudónimo de **Veruschka**, y pronto su presencia dominará las revistas de moda hasta alcanzar un estatus mítico, acompañado de ciertos rumores sobre su androginia, debidos tanto a que en su extraordinario físico sorprendían unas manos y pies de gran tamaño, como a su fuerte personalidad, alejada de lo convencional.

Ya en el contexto de la pasarela, su fama le vino también de sus originales representaciones, ajenas al estilo de pose utilizado por el resto de los modelos, pues **Veruschka** llevaba a cabo un tipo de actuación-representación que entendía como juego de transformación en diversos personajes, como Greta Garbo (fig. 18). Estas creativas poses o representaciones llevaron a que la entonces editora de *Vogue* le diese carta blanca para que ideara sus propias historias de moda junto a su pareja de entonces, el italiano Franco Rubartelli. Este llevó a cabo un ambicioso proyecto: toda una serie de puestas en escena realizadas en diferentes zonas del mundo (desde un desierto a una zona nevada a Eleuthera, en las islas Bahamas), donde la modelo aparecía disfrazada y adoptando diversas poses creativas con ayuda de todo tipo de vestuario y pintura corporal.



Fig. 18 Veruschka transformada en Greta Garbo.

<sup>25</sup> Ruido, M., *Ana Mendieta*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002, p. 44.



Su estilo y actitud se hallaban, pues, muy alejados de las poses estereotipadas propias del mundo de la moda, ya que **Veruschka** entendía su profesión de modelo como una forma de transformarse a sí misma por medio de diversos tipos de roles<sup>26</sup>. Estos aspectos quedan evidenciados en estas palabras de la artista:

Yo era siempre diferentes tipos de mujer. Copié a Ursula Andress, Brigitte Bardot, Greta Garbo. Luego me aburría y por eso me pintaba a mí misma como un animal<sup>27</sup>.

Este juego de transformismos la llevó, a su vez, a explorar otro tipo de estrategia, la del camuflaje<sup>28</sup>, fruto de un día en el que, con la intención de desaparecer en el entorno, **Veruschka** decidió transformarse en la pared de su terraza, ayudándose de un espejo para copiar las piedras en su propio cuerpo. El recurso del transformismo y el camuflaje estaba ya muy alejado en su sentido del mundo artificial propio de la moda, por lo que a principios de los años setenta la modelo decidió dejar dicho ámbito para dedicarse plenamente al mundo del arte, colaborando con artistas como Holger Tradilzsch, con quien entre 1971 y 1972 realizó una serie fotográfica en la que, de nuevo, aparece con el cuerpo cubierto de pintura corporal y asumiendo diferentes formas y caracteres.

Ya alejada del mundo de la moda, **Veruschka** continuó, sin embargo, haciendo pequeñas incursiones en dicho ámbito, colaborando con diseñadores como Helmut Lang, Michael Kors o Paco Rabanne, a quienes aportó ideas en torno a la exploración de diversos caracteres para sus modelos. Ha experimentado también con el mundo del cine, donde la artista aparecía de nuevo asumiendo múltiples identidades a través del disfraz: un juego de transformismos con los que **Veruschka** seguirá experimentando incluso a la edad de sesenta años y con su nombre real, Vera Von Lehndorff.

Desarrollando toda esta serie de estrategias de disfraz, en definitiva, las diferentes artistas buscan explorar cuestiones relacionadas con su propia identidad. De las estrategias analizadas se desprenden algunas características comunes, como es la adopción de ciertos convencionalismos en torno a lo femenino que luego se subvertirán como forma de crítica con la que poner de manifiesto la existencia de un disfraz femenino social, es decir, la inexistencia de una verdadera feminidad “natural”. Como ya se ha comentado, los planteamientos de estas artistas servirán de precedentes del contexto artístico contemporáneo.

<sup>26</sup> Mini, B., “Flashback muse: Veruschka”, en <http://cyanatrendland.com/2008/09/04/flashback-muse-veruschka/> (vi: 29 de abril de 2009).

<sup>27</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 29 de abril de 2009). Traducción propia.

<sup>28</sup> Las estrategias de camuflaje llevadas a cabo por Veruschka, son extensamente comentadas en el capítulo III.1.2.



## III.2.6.2.

---

### *El ritual nupcial. El sentido de un evento. Simbolismos*

---

*Existen mujeres que gravitan en el tiempo, que parece que su existencia no obedece a las normas impuestas, son mujeres fuera de las coordenadas espacio-temporales; son novias eternas<sup>1</sup>.*

Este capítulo de precedentes se centra en un importante elemento simbólico, el vestido de novia, que forma parte de una tradición cultural que comprende diferentes disciplinas. Se comentarán en primer lugar algunos de los aspectos antropológicos, históricos y simbólicos involucrados en la celebración nupcial y la presencia de este vestido, para, a continuación, pasar a plantear un breve recorrido por algunos ejemplos artísticos en los que se ha trabajado sobre este mismo motivo.

Así, desde un punto de vista antropológico, la celebración del matrimonio, la boda, es considerada como un rito de paso: se trata de una celebración asociada a la fertilidad, y que forma parte del conjunto de prácticas o ceremonias rituales fundamentales de la vida. Gracias a esta celebración, en un pasado, las mujeres jóvenes lograban estatus y respeto por parte de la comunidad, y aún en las bodas actuales quedan algunos resquicios de estas antiguas tradiciones: de ahí que aunque en nuestra sociedad la situación de la mujer está más igualada a la del hombre, el rol de la novia continúa siendo, en muchas ocasiones, un estereotipo sumiso y virginal.

<sup>1</sup> Concha Mayordomo. *La novia, el tiempo y el infinito*.

El ritual de la boda está en constante evolución y se inspira en un amplio espectro de tradiciones, que en la sociedad del siglo XXI se apoyan más en un consumismo desenfrenado, generado por las industrias nupciales, que en un ritual de paso; pero en este contexto la novia continúa eligiendo el mismo patrón, el del vestido blanco y largo<sup>2</sup>.

La presión familiar, la industria de las bodas y el puro romanticismo pueden convencer a una chica que normalmente lleva vaqueros y que jamás pensó en transformarse en una cenicienta<sup>3</sup>.

En su origen esta celebración representaba la separación del hombre y la mujer de sus respectivas familias y su integración como entidad familiar, y desde esta perspectiva se podría decir que durante esta ceremonia los contrayentes se hallan en una etapa indefinida, situación que queda expresada mediante gestos, ritos u objetos con los que se evidencia este momento excepcional: de ahí los adornos y la indumentaria (como es el vestido blanco de la novia), que sirven para recordar a los contrayentes que se encuentran en una situación especial marcada por el tránsito.

El momento de la celebración de la boda marca pues el paso de un estatus social a otro, de soltero a casado, y hasta hace unas décadas era el escenario en el que la mujer asumía en muchas ocasiones una posición de docilidad y dependencia, cuyo premio era el amor del marido y el gobierno del hogar<sup>4</sup>.

Esta atracción por el vestido blanco se extendió por todo el mundo, en un primer momento gracias a las revistas ilustradas en las que se difundían las bodas palaciegas de los siglos XIX y XX; con la aparición de la fotografía se hicieron públicas las grandes bodas, lo que originó que hacia los años treinta muchas mujeres de clase media desearan poder llevar esos largos vestidos blancos para sus bodas. La difusión continúa con la globalización y los medios de masas, que han promovido también la tradición del vestido blanco y largo de novia (suprimiendo otras tradiciones étnicas locales), cuyo sentido, como símbolo de pureza y virginidad, se contradice con el sentido occidental actual del ritual del matrimonio, donde éste no suele significar la transición de virgen a esposa y a madre: son la industria nupcial y la presión social las que fomentan esta actitud con consejos para que las novias lleven vestidos que no tienen nada que ver con su estilo de ropa habitual, de modo que se conviertan en el centro de todas las miradas.

<sup>2</sup> Worsley, H., *De blanco: historia del vestido de novia*, Océano, Barcelona, 2009, p. 8.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> Mendoza Urgal, M. M., *El vestido femenino y su identidad: El vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 259. Tesis publicada en el repositorio institucional Eprints complutense.

Una vez expuestos algunos aspectos generales introductorios en torno al vestido de novia, a continuación se plantea un breve recorrido por la historia de este importante elemento simbólico. Así, en la antigua Grecia, las mujeres que seguían la moda se casaban con un traje *Delphos* blanco, color este que para ellas era símbolo de alegría y pureza, como también lo era para las novias de la antigua Roma, quienes el día de su boda llevaban túnicas blancas con un cordón de lana atado con un nudo de Hércules que el novio debía desatar, además de engalanarse con un velo color púrpura y una corona de flores<sup>5</sup>.

El blanco será también el color del vestido en algunas bodas entre la nobleza de la Edad Media, donde éste funciona como símbolo de virginidad, aunque el color más frecuente en ese momento era el rojo con ornamentos dorados, como representación de realeza y poder. Y en el Renacimiento el color en el vestido femenino ceremonial de boda no era tampoco un elemento importante, imponiéndose más tarde, a partir del siglo XVIII, la tendencia de los trajes en tonos pastel.

El vestido blanco, de corte imperial y con origen en Grecia y Roma, tiene a principios del XIX una gran aceptación, especialmente a partir de que la emperatriz Josefina, esposa de Napoleón, lo lleva en su boda.

El vestido de novia evoluciona, pues, de forma paralela a la moda de cada momento, y si bien desde la antigüedad se presta especial atención a la indumentaria destinada al rito nupcial, es la reina Victoria quien marca el punto de partida para la novia de blanco tal y como hoy la conocemos, a través de la fotografía oficial de su propia boda, celebrada en 1840<sup>6</sup>.

Tras la estética masculinizada de principios de los años XX, la silueta se suaviza para de nuevo volver a los vestidos de contornos femeninos, momento este en el que los trajes blancos y amplios de aspecto etéreo como los de las damiselas medievales, constituyen un estilo muy recurrente entre los diseñadores de moda nupcial, alcanzando mucho éxito entre las mujeres, que se casarán con este tipo de vestido de corte medieval y flores en el pelo, cuyo modelo es el de los personajes de la literatura medieval, y el de las damas indefensas que esperan a que su caballero las rescate<sup>7</sup>.

En los años treinta se crea la revista *So you're going to be married!* (1934), que más tarde se convierte en *Brides*, y en la que se ofrece la estética y el *glamour* hollywoodiense<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Worsley, H., *op. cit.*, p. 80.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 80

Y tras tener que trabajar fuera de casa durante la Segunda Guerra Mundial, las mujeres de los años cincuenta vuelven a sus hogares, recuperando su papel como madre y esposa, aspecto este que llevó a que se retomase el gusto romántico por los vestidos largos.

Dando un salto en el tiempo, es en los años setenta cuando vuelven a estar de moda los vestidos de corte imperial. Época esta, la del amor libre, en la que se produce una melancólica mirada hacia atrás, apareciendo también de nuevo el gusto por los adornos, volantes y largas mangas.

Ya en los años ochenta, a pesar de que las mujeres llevan pantalones y trajes de chaqueta en el trabajo, para su boda continúan eligiendo nostálgicos y voluminosos vestidos de princesa con los que buscan preservar los valores tradicionales.

Y en el siglo XXI el blanco continúa siendo el color más apreciado para el vestido de novia, especialmente en las ceremonias cristianas y judías, y si bien con el aumento de las ceremonias seculares, segundas nupcias, matrimonios interculturales, etc., éste asume diferentes formas. Muchas novias, especialmente en Europa y Estados Unidos, eligen trajes muy convencionales, vestidos de noche con corsés y voluptuosas faldas con enaguas, que corresponden a los vestidos que llevaban las novias de la época victoriana, totalmente dependientes de su marido: es decir, que en el siglo XXI la mujer trabajadora continúa escogiendo para casarse vestidos blancos y largos, hasta el punto de que, tal y como lo conocemos actualmente en Occidente, el vestido blanco de novia se podría considerar como un invento reciente con origen en la época victoriana<sup>9</sup>.

Antes de pasar a plantear un breve recorrido por algunos ejemplos de esta temática en el contexto del arte, cabría también comentar que, junto al sentido del vestido blanco de la novia, cuyo color simboliza la pureza, existen también otros elementos y símbolos que han perdurado a lo largo del tiempo, y que se hacen necesarios para conservar los ritos y el carácter litúrgico de esta celebración. Tal es el caso de la conocida costumbre de que la novia lleve una liga, la cual según se cree se debe a la relación lingüística entre liga y ligar.

En este punto cabe también hablar del velo, el cual dio nombre a la propia ceremonia nupcial. Éste asume diferentes sentidos en la novia, como el de su coronación de reina por un día.

El significado en latín de casarse es *nubere*, de donde viene núbil —casadera— y nubcias, luego nupcias. Término este que alude a nube en recuerdo a la costumbre del velo que cubría a la novia en la antigua Roma,

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 16.

y que por otro lado está presente en casi todas las culturas<sup>10</sup>, aunque en ocasiones variará su color: en Occidente es blanco, en China, rojo... y, aunque haya perdido su hegemonía, continúa siendo una de las piezas esenciales del traje de novia<sup>11</sup>.

El velo se podría considerar recuerdo o reminiscencia del *flammeum* pagano, que simboliza la virginidad y la protección contra los malos espíritus, pudiéndose entender como representación de la ilusión por una nueva vida. Así, en la boda cristiana este elemento que imita a una larga cabellera femenina asume un importante papel, siendo el novio quien levanta el velo a la novia; los novios judíos, en cambio, ponen el velo a sus esposas como símbolo de protección<sup>12</sup>.

También cabe comentar, en este repaso histórico, que la cola tiene y ha tenido una enorme importancia simbólica. Ya en su traslado a la iglesia la novia no deberá pisar apenas el suelo: de ahí las alfombrillas, o la costumbre, frecuentemente representada en las películas, de que la novia entre en el hogar en brazos del novio. Este acto tendrá como sentido fundamental el que la novia no deje huellas en su paso: la cola serviría más bien para borrarlas, quizás como rescoldo del matrimonio por rapto<sup>13</sup>.

Otro elemento simbólico que hay que comentar es el anillo de compromiso que da nombre al cuarto dedo de la mano, el anular, y que es recuerdo, expresado en joya, del eslabón de cadena que mantenía unida a la mujer con su esposo<sup>14</sup>.

Entre los rituales finales de la ceremonia queda comentar el de arrojar arroz o semillas a los novios, acto que en un pasado expresaba el deseo de fecundidad y fertilidad. Y entre las tradiciones occidentales asociadas a esta celebración cabría citar también que la novia deberá llevar algo nuevo, algo viejo, algo prestado y algo azul, elementos estos que, se supone, garantizan principios como el de la nueva familia, la tradición o la fidelidad<sup>15</sup>.

Otro antiguo símbolo que en la actualidad se mantiene, aunque ignorando su significado, es el de poner alfileres en la ropa de los asistentes a la ceremonia, los cuales, según la antropología, se vinculan con los no-

<sup>10</sup> Martínez-Fornés, S., *Simbolismo nupcial*, Gaceta Médica Española, Madrid, 1969, p. 3.

<sup>11</sup> Lemoine-Luccioni, E., *El Vestido. Ensayo psicoanalítico del vestir*, Engloba., Valencia, 2003, p. 71.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>13</sup> El matrimonio por rapto tiene su origen en las invasiones guerreras, donde los vencedores tomaban por la fuerza a las mujeres de los que habían sido vencidos. Esto ha dado también lugar a su interpretación en leyendas. Ver Martínez-Fornés, S., *op. cit.*, p. 1.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>15</sup> Worsley, H., *op. cit.*, p. 276.





Fig. 1 El matrimonio Arnolfini, Jan van Eyck. 1434.

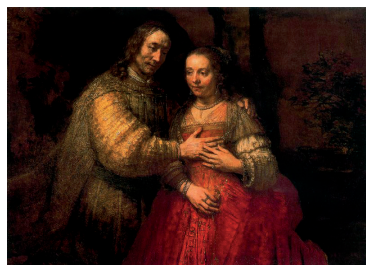


Fig. 2 La novia judía, Rembrandt. 1666.



Fig. 3 Recepción de Malmaison, Francois Flameng. 1802.

viazgos, frente a las agujas que cosen y dejan uniones definitivas; la pérdida del alfiler aludirá al paso a otra etapa en la que predominan las agujas, símbolo de la mujer adulta y del matrimonio.

Tras lo expuesto queda, pues, evidenciado que esta celebración, la ceremonia nupcial, se halla entre los ritos más complejos y que han mantenido el mismo simbolismo en diferentes culturas a lo largo de tiempo, y éste consiste, fundamentalmente, en los votos de los contrayentes: de hecho, boda viene de vota, plural neutro de la palabra voto, aunque ya no se escribe con v.

Por último, comentar la fuerte influencia que ha ejercido en el imaginario colectivo la historia de *La Cenicienta*, la cual se presenta como expresión del éxito fundamentado en la belleza, el matrimonio y la riqueza. Tal representación de Cenicienta, como símbolo de mujer bella y servicial, será empleada por la publicidad nupcial desde principios del siglo xx.

Una vez planteado este breve recorrido en torno al tema nupcial, a continuación se pasan a exponer algunos ejemplos del uso o la presencia del vestido de novia en el arte anterior a los años ochenta, como es el caso de *El matrimonio Arnolfini* (fig. 1), pintado por **Jan van Eyck** en 1434, y que, como todo cuadro realista de la escuela flamenca, se encuentra lleno de símbolos que explicitan el contenido y significado de una ceremonia nupcial del momento, cuando el verde era un color frecuente para los vestidos de novia.

También se puede recordar *La novia judía* (fig. 2) (1666), de **Rembrandt**, nombre actual con el que se conoce a esta pintura, cuya interpretación y sentido aún hoy se discute, aunque sí queda en claro un tema, que es el del amor de una pareja, pues aquí aparecen dos personas de clase alta: un hombre a la izquierda y una mujer joven a la derecha, adornada con numerosas joyas, y con un vestido rojo de novia<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Entre las especulaciones realizadas sobre el tema, cabría citar aquellas que aluden a la posibilidad de que quizás se trate de una pareja del Antiguo Testamento o del retrato del hijo de Rembrandt y su novia. Finalmente, según la versión dada por un coleccionista de arte de Ámsterdam, se identificaría el tema como el retrato de un padre judío que le regala a su hija un collar el día anterior a su boda. Ver Sanguino Arias, L., "La novia judía, Isaac y Rebeca", en <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/63.htm> (vi: 13 de junio de 2008).

Otra obra que se va a comentar es la *Recepción de Malmaison* (fig. 3) (1802), de **Francois Flameng**, en la que aparece Napoleón persiguiendo a la emperatriz Josefina, quien lleva un vestido de muselina blanco de estilo imperial inspirado en la Grecia antigua, muy popular entre las damas francesas más modernas de la época, y que, como se ha dicho anteriormente, sirve de inspiración para muchas novias del siglo xx.

También citar los retratos de la princesa Alejandra (hija de Cristian IX de Dinamarca y futura esposa del rey Eduardo VII), realizados por **Leuchert** en 1863, y en los que ésta aparece posando con su vestido blanco de boda y con el velo cayéndole sobre los hombros (fig. 4).

En este contexto, otra obra que puede citarse es *Una boda en el estudio del fotógrafo* (fig. 5) (1879), de **Jean Dagnan-Bouveret**, en la que el tema central es el de unos recién casados representados, como su título indica, en el estudio del fotógrafo. En sus expresiones (él vestido de oscuro y ella con el tradicional vestido blanco de boda) se evidencia la hegemonía de lo masculino y la dependencia de la mujer con respecto al marido. En este retrato pictórico sobre el matrimonio, la fidelidad de la mujer queda, como en tantos otros, simbolizada por medio del vestido blanco y de sus gestos.

Este vestido blanco estará presente también en el contexto prerrafaelita, con artistas como **John William Waterhouse**, quien en 1888 pinta *Lady of Chalott* (fig. 6), obra para la que se inspira en el poema de Alfred Tennyson en el que se maldice a una dama por mirar a los ojos a Lancelot. La dama aparece representada sola, en una barca, y ataviada con un vestido blanco y largo de estilo medieval que, como se ha comentado anteriormente, será muy popular entre las novias de los años veinte<sup>17</sup>.

El tema de la novia en el contexto artístico del siglo xx continúa siendo de interés, y a este respecto una de las principales obras a tratar es el *Gran Vidrio. La casada desnudada por sus solteros*, de **Marcel Duchamp** (1915-1923), que, aunque alejada de la estética aquí trabajada, se ha considerado necesario incluir por los conceptos en los que se apoya y la influencia que ejerce sobre el arte posterior.

<sup>17</sup> Worsley, H., *op. cit.*, p. 137.



Fig. 4 La princesa Alejandra posando con su vestido de boda. Retrato realizado por Leuchert en 1863.



Fig. 5 Una boda en el estudio del fotógrafo, Jean Dagnan-Bouveret. 1879.



Fig. 6 Lady of Chalott, John William Waterhouse. 1888.

Ésta fue rota en 1926 y reconstruida por el propio **Duchamp** en 1936, y en ella se puede ver a una recién casada, la *mariée*, situada en la zona más alta del cristal (denominada “Vía Láctea”), con un atuendo sugerido por la parte más alargada de su cuerpo. El argumento de la obra, de sugerencias biológicas y mecánicas, plantea una interesante simbiosis sexual con la que —basándose en un mecanismo autónomo cuyo sentido era el del desnudamiento de la recién casada por sus solteros— este artista buscaba representar el simbolismo nupcial, analizado como metáfora en relación a la electricidad y la sexualidad<sup>18</sup>.

En el contexto de estos precedentes, otro tipo de proyectos artísticos diferentes son los de *performances* o acciones como la que **Antoni Miralda** plantea en *Fête en blanc* hacia los años setenta, en la que trabaja con el vestido de novia de forma literal, presentándolo con el sentido festivo, pacífico y conmemorativo característico de todo su discurso.

Como su título indica, en esta acción todo aparece cubierto por el color blanco; a los invitados, vestidos de blanco, les son entregadas flores y periódicos blancos, para a continuación llevar a cabo una ofrenda, la liberación de unas palomas también blancas, y la celebración de una cena protagonizada por veintidós novias vestidas de blanco que constituyen el centro de un ceremonial que dura hasta la mañana siguiente, y que el artista organiza con el cariz festivo, pacífico y conmemorativo característico de su discurso<sup>19</sup>:

Su gusto por lo ritual y por la fiesta tiene un carácter mucho más lúdico y desenfadado, trasluciendo un mundo libre y en paz que celebra la fiesta en ofrendas y banquetes [...]. Su espíritu está más cercano a las celebraciones populares o familiares, es decir, de vínculos sociales que a la trascendencia sagrada de las fiestas rituales<sup>20</sup>.

Tras lo expuesto queda pues evidenciado el hecho de que el vestido de novia es un elemento convencional fuertemente arraigado a la sociedad, y cuya importancia y amplia representación e interpretación en el arte se debe al sentido trascendental y de cambio que éste simboliza. Este simbólico vestido continúa siendo el sueño a la vez que el fantasma de muchas mujeres: de ahí que sea interpretado por medio de una gran diversidad de hipótesis de carácter conceptual, poético, lúdico o ritual, y se podría decir que en el contexto del arte contemporáneo el vestido blanco de novia es un elemento estético y conceptual fundamental en el discurso de muchos artistas.

<sup>18</sup> Ramírez, J. A., *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p. 151.

<sup>19</sup> Martínez Oliva, J., “Representaciones de la fiesta en el arte y la fotografía francesas contemporáneas”, en Pujante González, D.; Real Ramos, E.; Jiménez Plaza, D.; Cortijo Talavera, A. (coords.), *Écrire, traduire et représenter La Fête, VIII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*. Universidad de Valencia, Valencia, 2001, pp. 325-326.

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

### *Máquinas y cuerpos protésicos. Primeras experimentaciones*

*En el enfrentamiento entre hombre y máquina, el hombre no solo se asusta de su crecimiento y su dominio, sino de lo que metafóricamente representa. Desde la era de la industrialización, teme ser él mismo una<sup>1</sup>.*

Cabría comenzar este capítulo hablando de una de las constantes a lo largo de la historia que es la de la fascinación del ser humano por crear seres semejantes a él, con ejemplos como el del gólem, Frankenstein (considerado como el primer ciborg), construcciones como las de los autómatas de los siglos XVIII y XIX, o los robots antropomorfos presentes en la literatura o las películas de ciencia ficción. Unos seres fruto del ensamblaje entre lo mecánico y lo vital, pretendidamente humanos aunque con alma y esqueleto metálico, que asumirán un importante protagonismo e interés, siendo éstos utilizados tanto como objeto de perversas fantasías, como de exhibición de sus distintas habilidades.

Y a este respecto cabría comentar que si bien la técnica será siempre considerada como una muestra de la capacidad de progreso e inteligencia del hombre, la autosuficiencia a la que se asocia por ejemplo el autómata, es decir, el no necesitar al hombre y ser capaz de simularlo, lleva a que desde sus inicios éste se encuentre vinculado a las prácticas diabólicas.

<sup>1</sup> Marina Núñez. *Jackson Pollock y las máquinas de dibujar*.



Y una vez comentados estos aspectos introductorios en torno a los orígenes de este tipo de figuras, los diferentes puntos a tratar en este capítulo de precedentes son, por un lado, el carácter protésico desarrollado por algunos artistas de los años 60 y 70 como prolongación o experimentación con el propio cuerpo, como una forma de mecanización corporal; para a continuación pasar a exponer algunos trabajos centrados en la reflexión acerca de los avances tecnológicos, en unas ocasiones planteados a modo de prótesis mecánica, y, en otras, como experimentos robóticos con los que se tratará de reproducir determinadas funciones corporales, e incluso ciertos rasgos del físico humano.

Tras exponer estos puntos cabría comenzar comentando la perspectiva protésica planteada por **Lygia Clark** o **Rebecca Horn**, quienes harán uso de diferentes prendas con el objeto de investigar los modos que tienen los seres humanos de percibir su entorno, conceptos estos que, como se verá más adelante, reaparecen en el discurso de algunos artistas contemporáneos.

En el caso de la artista y psicoterapeuta brasileña **Lygia Clark**, esta experimentación coincide con la fase sensorial de su trabajo consistente en la utilización de máscaras y disfraces protésicos, compuestos de diversos habitáculos con los que buscaba inducir al espectador-participante a que explorase tanto el propio cuerpo como el de los otros.

Unos disfraces protésicos, cuyos inicios se hallan en la experimentación llevada a cabo por **Clark** con diversos materiales con los que construye su primer vestido *Huevo-mortaja*, a partir del que comienza a realizar toda una serie de propuestas improvisadas en las que el componente lúdico será igualmente fundamental, tal y como ocurre con la serie *De vestimenta*, en la que incluye la utilización de máscaras sensoriales para los participantes. Es entonces cuando comienza a desarrollar toda una serie de acciones en las que hace uso de vestidos protésicos y máscaras, como es el caso de *Máscara sensorial* (fig. 1) (1967), a la que equipa



con unos dispositivos especiales que alteran la audición y modifican el olor, pues ésta contará con diferentes compartimentos con los que **Lygia** buscaba crear nuevos estímulos visuales, olfativos, auditivos, etc. Al introducir la máscara sobre la cabeza del participante, éste experimentaba nuevas sensaciones próximas tanto a la integración en el mundo, como a la interiorización en la soledad total.

*Respire Conmigo* es otra de las máscaras que **Clark** realiza en el mismo año (1967), por medio de un tubo de caucho de pesca submarina

Fig. 1 *Máscara sensorial*, Lygia Clark. 1967.

al que irán unidos los dos extremos, transformándose así en un círculo que al estirarlo produce el ruido de una respiración sofocante.

Del mismo año es la acción *O yo o tu*, de la *Serie ropa-cuerpo-ropa* (fig. 2), en la que **Lygia Clark** expone en un primer momento dos trajes de tejido plastificado, colgados cada uno de una percha de la pared, y cuya finalidad será la de que el público los utilice, en concreto un hombre y una mujer que, sin contar con el sentido de la vista, vestirán el contrario a su sexo para explorarse mutuamente e ir encontrando distintas cavidades y materiales como caucho, sacos de plásticos rellenos de agua, elementos vegetales, etc., que estos trajes llevarán incorporados. Pudiendo entender esta acción como metáfora del descubrimiento corporal, a la vez que como ruptura de las restricciones sociales y morales.

Exploraciones mutuas como tensión dialéctica entre dentro y fuera, yo y el otro, lo intelectual y lo sensorial, el placer y la realidad<sup>2</sup>.

Cabría también aquí comentar las similitudes existentes entre los trajes ideados por **Lygia Clark** y algunos de los dibujos de Goya, como es el caso de *La confianza* (1797-1798), que muestra a dos mujeres con un traje con capucha lleno de cerraduras a modo de bolsillos y del que ambas poseerán la llave que les permitirá abrirse camino hacia el cuerpo de la otra, mostrándose éste como un acto de exploración mutua con el que, al igual que ocurre con el vestido de **Clark**, se replantea lo público y lo privado, pues la noción de límite parecerá modificarse desde la confianza con la que se posibilita entrar en el territorio del otro. No obstante, estas afinidades entre la obra de **Goya** y la de **Lygia Clark**, que no obstante serán inconscientes, y fundamentadas en el tipo de aproximación que ambos plantean respecto al cuerpo, la racionalidad, la locura, la sensatez, la crueldad social, etc<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> López Fernández, M., *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*, Fundamentos, España, 2006, p. 57.

<sup>3</sup> Brett, G., "Lygia Clark: six cellures", en Manuel J. Borja-Villel y Nuria En-guita Mayo (coord.), *Lygia Clark* [Catálogo de exposición], Fundación Antoni Tàpies y Reunión de los Museos Nacionales, Barcelona, París, pp. 17-35, cita pp. 30-31.



Fig. 2 *O yo o tu*. Serie *ropa-cuerpo-ropa*, Lygia Clark. 1967.



Fig. 3 *Máscara abismo*, Lygia Clark. 1968.



Otra de sus creaciones protésicas a comentar sería *Máscara abismo* (fig. 3) (1968), consistente en una máscara de la que quedará suspendida una prolongación de arpillera con piedras al fondo; o del mismo año cabría también comentar sus *Guantes sensoriales*, realizados de diferentes materiales y tamaños, y que **Clark** plantea como un redescubrimiento del tacto.

Lygia Clark decía que eran experimentos colectivos en los que el objeto quedaba abolido y la persona, célula de una arquitectura biológica constituida por su propio cuerpo, se convertía en objeto de su propia sensación<sup>4</sup>.

También con diferentes compartimentos interiores y rellenos de diversos materiales se encuentra *Cabeza colectiva*<sup>5</sup> (1974), consistente en una estructura de madera y armazón de alambre forrado con tejido de malla, con el que la artista forma una gran cabeza en cuya base, dentro de un orificio, el participante deberá colocar la suya propia.

Siendo éstos tan sólo unos pocos ejemplos de sus numerosas acciones sensitivas, tanto individuales como grupales, surgidas de la combinación de tradiciones culturales, realizadas por medio de materiales como plásticos, hilos, elásticos, telas sin ninguna forma o formas surgidas de la interacción de los participantes con los materiales, y que tendrán como finalidad la prolongación —o prótesis— corporal orientada hacia la toma de conciencia del propio cuerpo y la expresión de grupo. Estos aspectos que vinculan el trabajo de **Lygia Clark**, **Helio Oiticica** y **Lydia Pane**, pues los tres formaron parte del movimiento neoconcreto que tuvo lugar en Brasil entre 1959 y 1961.

Como se ha comentado, también **Rebecca Horn** basa su obra en toda una serie de prolongaciones corporales de carácter protésico, y que tendrán por objeto ampliar las experiencias y sentidos del ser humano para, entre otros propósitos, explorar el valor del cuerpo y especialmente el cuerpo femenino, que esta artista plantea por medio de formatos tan diversos como es la escultura, la pintura, el vídeo, el cine, la instalación o la *performance*, a través de los que con frecuencia recurrirá al concepto de prótesis médica, a la prolongación o sustitución de partes del cuerpo que pudieran estar enfermas o insuficientes, y con las que busca aludir a una mecanización de lo corpóreo, de ahí que en su obra el cuerpo parezca fundirse con la máquina. Unas prolongaciones con las que a su vez **Horn** tratará de alargar el cuerpo hasta hacer tope con el límite, replanteando así la idea del mismo y del espacio. Siendo éste el origen de sus prótesis y extensiones, que comienza a crear en 1968, y para cuya elaboración aún la utilización de técnicas tradicionales como es el dibujo, con elementos

<sup>4</sup> Martínez Díez, N., "Lygia Clark", en *Arte, Individuo y Sociedad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, vol. 12, 2000, pp. 321-328, cita p. 325.

<sup>5</sup> Esta propuesta se incluye entre los proyectos que la artista Lygia Clark llevó a cabo con alumnado en su faceta como profesora en La Sorbona, con el que a través de ejercicios grupales pretendía plantear propuestas de sensibilización y liberación de la imaginación creadora, donde el principal soporte era el cuerpo. Ver Martínez Díez, N., *Ibid.*, p. 216.

naturales, tecnológicos y mecánicos que conformarán parte fundamental del proceso, dando lugar a formas semiautómatas con las que buscará equiparar su propio cuerpo al de otros participantes o al de actores como Geraldine Chaplin o David Warriow.

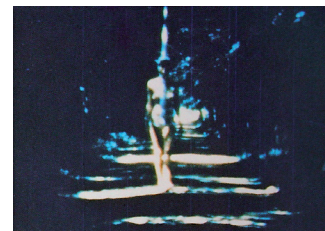
Al poco tiempo de realizar este trabajo **Rebecca Horn** es hospitalizada por una grave infección pulmonar a partir de la que se incrementa su interés por el cuerpo, y que le lleva a realizar prótesis como es el caso de *Trompa* (1968), consistente en un saco de tela largo y estrecho adosado a la parte inferior del rostro<sup>6</sup>. A partir de este trabajo realiza otras de sus prótesis como *Cornucopia. Sesión de espiritismo para dos pechos* (fig. 4) (1970), consistente en un objeto con forma de cuerno de fieltro que, atado al cuerpo de una mujer, la actante, conectaba sus dos pechos a su boca, y cuya función era la de percibir con mayor intensidad las distintas partes del cuerpo gracias al aislamiento de las mismas<sup>7</sup>.

También comentar la prótesis de cabeza que **Horn** diseña para la *performance Unicornio* (fig. 5, fig. 6) (1970)<sup>8</sup>, en la que partiendo del sentido medieval que acompaña a este animal como símbolo de pureza, castidad e inocencia, y como en un cuestionamiento de los límites de lo real, elige como escenario un bosque, por el que camina desnuda con un cuerno blanco sobre la cabeza, un cuerno como el de un unicornio, que irá atado a su cuerpo por unas bandas blancas, semejantes a las que lleva Frida Kahlo en su autorretrato *Columna rota* (1944).

La *performance* tuvo lugar en la mañana temprano —aún húmedo, intensamente brillante—, el sol más desafiante que cualquier audiencia... su conciencia eléctricamente desapasionada, nada podría detener su viaje similar a un trance: en competencia con todo árbol y nube a la vista... y el floreciente trigo acariciando sus caderas<sup>9</sup>.



Figs. 4 *Cornucopia. Sesión para dos pechos*. 1970.



Figs. 5 y 6 *Unicornio*, Rebecca Horn. 1970.

<sup>6</sup> Ramírez, J. A., *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p. 169.

<sup>7</sup> Márquez, P., "Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles", en *Arte, Individuo y Sociedad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, vol. 14, 2002, pp. 121-149, cita p. 142.

<sup>8</sup> Márquez, P., *op. cit.*, p. 142.

<sup>9</sup> Horn, R., "Rebecca Horn", en <http://www.deartesyapaciones.com.ar/03/doctrans/Rebecca%20Horn.doc> (vi: 10 de abril de 2010).

Estos disfraces protésicos constituyen también el elemento fundamental de sus *performances*, en las que tiene lugar toda una serie de interacciones entre personas y objetos, y éstos a su vez son registrados en película, tal y como ocurre con sus *Dedos de guantes* (1972), consistentes en unas extensiones realizadas de madera de balsa, colocadas en sus dedos y con las que la artista tocará varios objetos permaneciendo a cierta distancia simbólica de ellos. Un acto el de tocar que, como manifiesta Juan Antonio Ramírez, se convertirá en insólito, con una “percepción táctil extendida”.

[...] esa especie de guantes daban a sus brazos extendidos una apariencia de alas, más o menos esqueletizadas, como si fuera posible para ella iniciar ese vuelo liberador al que han aspirado, con mucha frecuencia, diferentes cultivadores del arte corporal<sup>10</sup>.

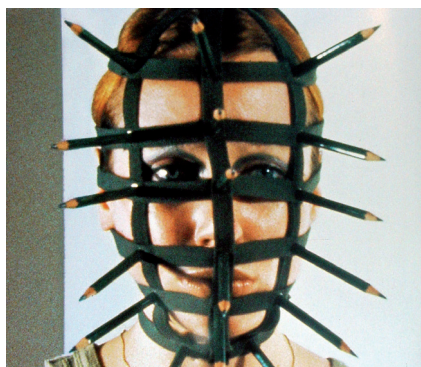


Fig. 7 Máscara de lápiz, Rebecca Horn. 1972.

Otra de sus prótesis corporales es *Máscara de lápiz* (fig. 7) (1972). En esta ocasión **Horn** buscará aludir a la iconografía del sadomasoquismo o a cierta estética cibernética, a través de una máscara o capucha con la que parece alterar la apariencia humana de su rostro para convertirlo en el de un robot.

Con ciertas reminiscencias respecto a la estética *punk* que comenzaba a emerger en ese momento, esta máscara será sin embargo planteada desde una perspectiva lúdica, pues confeccionada a partir de la superposición de cintas negras horizontales y verticales a modo de pinchos, lo que de ella sobresalen serán lapiceros con los que, sobre un papel clavado a la pared, **Horn** dibuja unos garabatos, aludiendo así al dibujo como actividad mental<sup>11</sup>.

En 1973 crea su *Máscara de plumas de gallo* y su *Máscara de cacatúa* (fig. 8, fig. 9), cuyas estructuras emplumadas actúan como extensión de su sentido del tacto, además de recrear la actitud fisiognómica del pájaro.

Sin embargo, en proyectos posteriores el cuerpo de la *performer* casi desaparece, para ser reemplazado o



Figs. 8 y 9 Máscara de cacatúa, Rebecca Horn. 1973.

<sup>10</sup> Ramírez, J. A., *op. cit.*, p. 173.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 171.

cubierto totalmente por la máquina, unas máquinas que no obstante no serán frías, sino que parecerán transmitir emociones y fundir lo animado e inanimado, como es el caso del *Abanico de cuerpo mecánico* (fig. 10) (1973-1974), constituido de dos grandes semicírculos de tela que cubrían el cuerpo del individuo que estuviese en su interior —hombre o mujer— y que, dependiendo del movimiento, ofrecía diversas perspectivas visuales del mismo. Una rotación lenta de los abanicos revelaba y ocultaba partes del cuerpo con cada giro, mientras que una rotación rápida creaba la sensación de un círculo transparente de luz, por lo que en este caso el aspecto mecánico estaba muy presente<sup>12</sup>. Conforme avance su experimentación, **Rebecca Horn** recurre pues cada vez más al uso de todo tipo de mecanismos y prótesis en sustitución de diferentes partes del cuerpo como brazos, hombros, dedos, cabeza o el cuerpo entero, y con las que buscará reflexionar sobre el cuerpo y su relación con la máquina<sup>13</sup>, como posteriormente lo harán también otros artistas como **Rosemary Trockel** o **Jean Tinguely**.

Otro de los puntos de reflexión a comentar en este contexto de precedentes es el de los avances tecnológicos y la influencia que éstos ejercen sobre el propio cuerpo, aspectos estos que desde el ámbito metafórico asociado a lo tecnológico serán trabajados por la artista japonesa **Atsuko Tanaka** en *Electric Dress* (fig. 11, fig. 12) (1954), un hábito-kimono luminoso que, entre otras cuestiones, funcionará como metáfora de lo efímero de la sociedad contemporánea y su relación con la electricidad, y cuya compleja elaboración, compuesta de varios estadios, tiene su origen en otro vestido ideado anteriormente por la artista, y que contaba con varias capas de papel que en el transcurso de una *performance* se iban reduciendo hasta ésta quedar tan sólo en leotardos de luces parpadeantes.

**Atsuko Tanaka** comienza a idear *Electric Dress* hacia 1954, al realizar en un pequeño bloc una serie de anotaciones en las que sugería el vínculo o conexión existente entre el cableado eléctrico y la fisiología humana. Siendo éste un atuendo eléctrico que la artista

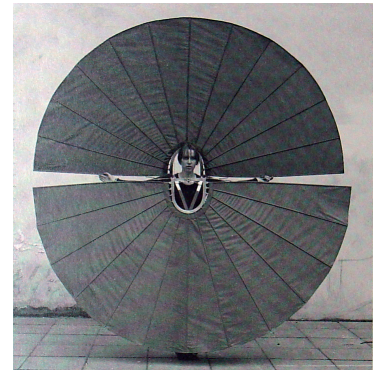


Fig. 10 Abanico de cuerpo mecánico, Rebecca Horn. 1973-1974. Abanico abierto: altura 278 cm., anchura 269 cm.



Figs. 11 y 12 *Electric Dress*, Atsuko Tanaka. 1954.

<sup>12</sup> Márquez, P., *op. cit.*, p. 142.

<sup>13</sup> Ramírez, J. A., *op. cit.*, p. 171.



viste en 1956, en forma de traje luminoso compuesto de numerosas bombillas pintadas de los colores primarios, los cuales representarán los sistemas nervioso y circulatorio, mostrándose como simbólico “diseño eléctrico y luminoso”.

En 1954 Tanaka hizo una serie de anotaciones en las que sugería la vinculación entre unos hilos eléctricos y la fisiología humana; de ahí proceden varias docenas de bocetos ulteriores en los que establecía conexiones entre diversas luces eléctricas y los procesos orgánicos del cuerpo<sup>14</sup>.

Este disfraz sería confeccionado en el transcurso de una *performance* en la que unas bombillas parpadeantes conectadas a una gran masa de cables tomaban la forma de un vestido del que sobresalía la cabeza de **Tanaka**, convirtiéndose así en su propio vestido-kimono en un proceso de fusión entre tecnología y carne que irá más allá de determinadas cuestiones asociadas al género, pues *Electric Dress* se constituye de una combinación entre la ceremonia ritual y la tecnología industrial moderna.

Y en este contexto cabría también hablar de las máquinas de dibujar creadas por diversos artistas para realizar obras gestuales a través de un doble acercamiento, el de la máquina que se humaniza, y el del artista cuya obra se aproxima o posee algunas de las cualidades de la máquina, pues si bien su visión seguirá siendo fundamental, la mayor parte de las veces no será ya él quien realice personalmente el dibujo. Unas máquinas de dibujar como aproximación al expresionismo abstracto, entre

las que cabría citar las ideadas por los surrealistas, quienes experimentaron con las diferentes posibilidades de la escritura automática basada en la ausencia de todo control ejercido por la razón, y entre cuyos ejemplos se halla el de Dalí, quien en 1956 realiza una serie de dibujos lanzando balazos de tinta sobre piedras litográficas, o ya en el contexto impresionista, **Jackson Pollock**, quien según escribe a su hermano en una carta, ante su incapacidad por mejorar su destreza en el dibujo decide convertirse él mismo en máquina<sup>15</sup>.

También citar a los autómatas conocidos como *Meta-matics* (fig. 13), que **Jean Tinguely** construye entre 1955 y 1959, y los cuales crean unos dibujos cuya apariencia gestual será semejante a la de la obra de Pollock, al ser programados



Fig. 13 Jean Tinguely junto a una de sus creaciones, *Méta-Matic n°10*. 1959.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>15</sup> Núñez, M., *op. cit.*, p. 458.



por el artista de acuerdo al automatismo gestual que el tachismo o la pintura informal europea había heredado del expresionismo abstracto. Los movimientos nerviosos de los lápices u otros utensilios situados en el extremo de una de las muchas varillas pertenecientes a sus estructuras móviles, sujetas sobre un trípode y accionadas por un motor, daban lugar a unos originales dibujos que variarían según ésta se disponga o utilice<sup>16</sup>.

Un carácter robótico, que en muchas ocasiones funcionará como réplica humana, como es el caso de algunos de los robots antropomorfos creados por **Nam June Paik**, como *K-456* (fig. 14), que realiza en colaboración con **Abe**, y en el que introduce elementos de control remoto, interacción con el público y libre movilidad. Con él, llevó a cabo su primera *performance* en el Hudson Hall, y en una vía pública, donde guiado por **Paik**, *K-456* emitía la grabación de un discurso inaugural de John F. Kennedy<sup>17</sup>. Este robot es reactivado en 1982 para abordar otra temática, la de los problemas que surgen cuando las tecnologías quedan fuera del control humano.



**Fig. 14** Fotografía tomada antes de la actuación de Nam June Paik junto al robot *K-456*, y en colaboración con Charlotte Moorman. Avantgarde Festival de Nueva York. 1964.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>17</sup> Utrera, F., *Cordel de Extraviados (Literatura y Arte) (1989-2009)*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, p. 459.



# IV.

*Perspectiva contemporánea del  
disfraz. Desde 1980 hasta la  
primera década del siglo XXI*



# IV.1.

---

*Perspectiva contemporánea del  
disfraz. Desde 1980 hasta la  
primera década del siglo XXI*

---

*Camuflajes artísticos contemporáneos. Cripsis y mimetismos*

---





## IV.1.

### *Camuflajes artísticos contemporáneos. Cripsis y mimetismos*

*El arte actual opta por la decepción táctica, por camuflarse, por disfrazarse, por hacerse pasar por otra cosa. El imperio del simulacro en la sociedad del espectáculo, así como el cultivo y uso generalizado del disfraz y la máscara, ha provocado que el camuflaje se haya convertido en uno de los motivos recurrentes del arte actual<sup>1</sup>.*

Al hablar de camuflaje se pretende plantear la relación existente entre éste y el arte contemporáneo, un vínculo que comienza después de la guerra, con el cubismo, y es con el surrealismo cuando amplía sus usos hacia el terreno psicológico, estableciéndose a partir de aquí algunos fundamentos de los que se sirve el arte posterior<sup>2</sup>.

Y a este respecto, si bien la utilización del camuflaje es el motivo común de todas las propuestas a comentar, entre ellas existen una serie de afinidades temáticas que lleva a agruparlas en cuatro líneas de investigación: el uso de éste desde una perspectiva de reivindicación feminista constituye el primer punto a tratar, pues en el arte actual, este recurso es utilizado por determinadas mujeres artistas, para puntualizar o criticar a una sociedad en la que todavía se sigue viendo a la mujer como alguien que no debe salir de las normas y de su lugar establecido durante siglos, conceptos éstos que las artistas expresan ocultándose en diferentes entornos, generalmente del espacio doméstico, al que la mujer ha estado asociada; para a continuación pasar a comentar otro de los recursos estéticos utilizados en el ámbito artístico como medio de ocultación, que es el del conocido estampado de camuflaje bélico, al que, por su importante valor metafórico, recurren numerosos artistas; el tercer punto a plantear es el de las propuestas de determinados artistas

<sup>1</sup> Maite Méndez Baiges. *Eco-estética del camuflaje*.

<sup>2</sup> Estos aspectos en torno al camuflaje han sido ya comentados en el capítulo III.1.1.

que utilizan este recurso desde una perspectiva de crítica social, política o cultural, dirigida a una época en la que el ser humano se encuentra absolutamente vigilado y manipulado, por lo que en esta ocasión, esta estrategia les sirve para pasar desapercibidos en una enorme variedad de espacios públicos y privados; y por último queda exponer algunos ejemplos de artistas que han optado por, desde una perspectiva que se podría definir como arquitectónica, investigar diferentes mimetismos cromáticos con el entorno, que proponen bajo diversas finalidades como es la experimental, la de redescubrir y reexaminar el propio espacio, o la de criticar determinados aspectos sociales.

El camuflaje ha recorrido pues variados soportes y medios que van de la pintura a la guerra, para, en el arte contemporáneo, pasar a ser planteado desde diferentes perspectivas vinculadas a la cultura de masas y al mimetismo con el entorno urbano.

Una vez planteadas las cuestiones que se van a tratar a lo largo de este capítulo, a continuación se pasan a comentar las diferentes propuestas

artísticas fundamentadas en el uso del camuflaje, como es, en primer lugar, su uso desde una perspectiva de reivindicación feminista o próxima a ella, donde cabe destacar la diversidad de formas que las artistas han ideado para abordar esta temática, como recurso con el que profundizar en cuestiones en torno a la propia identidad.

A este respecto, resulta de especial interés la presencia del camuflaje en la producción fotográfica de **Francesca Woodman**, cuya obra se centra en la exploración de diferentes estrategias poéticas de ocultación, como son la ocultación de su rostro o la metamorfosis. Unas estrategias que a **Woodman** le sirven para indagar en su propia identidad, sus sentidos y sus emociones, y a través de las cuales reflexiona sobre aspectos como la transmutación, es decir, el cambio de naturaleza de un elemento en función del cambio de sus cualidades, aspecto este que la artista relaciona con su propia condición femenina. De manera que a **Woodman** estos poéticos camuflajes le sirven para reflexionar sobre la identidad desde una perspectiva feminista, así como política y reivindicativa, ya que en ellos se han observado alusiones a la anulación de la mujer y la cosificación de su cuer-



Fig. 1 From Space, Francesca Woodman. 1980.



Fig. 2 Untitled, Francesca Woodman. 1980.

po y de su yo, tal y como se evidencia en *From Space* (fig. 1) (1980), imagen fotográfica en la que **Francesca** aparece oculta en una pared, haciendo desaparecer parte de su cuerpo en ella; o en *Untitled* (fig. 2) (1980), en la que en esta ocasión son sus brazos los que desaparecen entre los troncos de los árboles.

Unos camuflajes en los que intervienen espacios interiores o exteriores, naturaleza, objetos y elementos, cuyo efecto enigmático y contradictorio a un mismo tiempo se centra en la interacción ritual que la artista lleva a cabo con su propio cuerpo, y cuyo proceso se basa en componer (preparando los escenarios en los que tendrán lugar los camuflajes), descomponer (transformando, mimetizando, fragmentando, apareciendo y desapareciendo...), y recomponer, haciendo de esa realidad una ficción, y exponiéndose a la mirada del otro, como en un descubrimiento de la inalcanzable e incomprensible naturaleza del ser<sup>3</sup>. A su vez, estos camuflajes cobran un mayor sentido al encontrarse situados en un contexto, el contemporáneo, en el que el desplazamiento o ruptura de los límites ente géneros y sexos constituye una forma elemental de ocultación.

Esta poética de fusión o mimesis con el entorno constituye también la base de las estrategias de ocultación utilizadas años después por **Carmen Mariscal** en varios de sus proyectos, de similitudes estéticas con la obra de **Woodman**, pues en sus camuflajes **Mariscal** plantea aspectos en relación a la identidad y el paso del tiempo; de ahí la desaparición parcial de su cuerpo o rostro con el fondo que ella propone: paredes desconchadas, maderas agrietadas o fondos vegetales, y con el que logra fusionarse hasta conseguir una nueva identidad, en tránsito, dispuesta a desaparecer.

Tales características se pueden observar en trabajos como *Sin título* (fig. 3) (2006), que consiste en una pareja de imágenes fotográficas en blanco y negro, una de ellas nítida y la otra sobre el fondo con grietas de un suelo de madera, que **Mariscal** superpone a su propio cuerpo, logrando

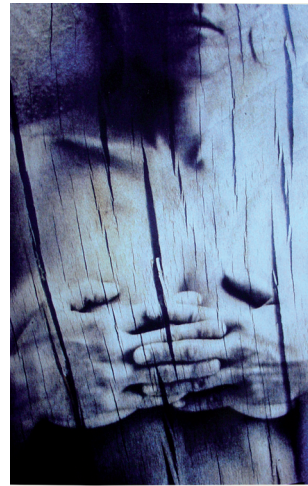


Fig. 3 Sin título, Carmen Mariscal. 2006.



Fig. 4 Recuerdo 01, Carmen Mariscal. 2007.

<sup>3</sup> Ruiz Garrido, B., "Francesca Woodman", en Castro López F. (coord.), *Camuflajes...* (cit.) pp. 204-213, cita pp. 204-205.

así casi desaparecer en ellas. Estos efectos volverán a estar presentes en otros de sus proyectos, como es el caso de la imagen fotográfica *Recuerdo 01* (fig. 4) (2007), en la que en esta ocasión, y como alusión evidente al paso del tiempo, **Mariscal** superpone su propio rostro al fondo de un muro; o la serie *Transpositions* (2007), compuesta de 42 fotografías de pequeños rostros de niños y adultos, en las que retoma este mismo efecto de superposición, que plantea como proceso con el que explorar aspectos en relación a su propia identidad y el medio que la circunda.

Otro ejemplo de camuflaje artístico es el que plantea **Ángeles Agrela**, quien aborda este tema desde dos perspectivas diferenciadas, si bien en este capítulo se expone la faceta de su trabajo en la que desarrolla este recurso a modo de mimetismo con el entorno. **Agrela** plantea esta perspectiva de ocultación apropiándose del espacio y fundiéndose en él al mimetizarse con el suelo, paisajes naturales, telas, etc. Y cuyo precedente se halla en el vestido con el que paseó en 1997 “camuflada” por la Alhambra (este vestido contenía el estampado de las tracerías estrelladas pertenecientes a los estucos nazaríes), a partir del cual desarrolla toda una serie de camuflajes basados en la idea de simular el entorno a través de la propia vestimenta.

Para la serie *Camuflaje* (1999-2001), **Agrela** confecciona un variado repertorio de disfraces elaborados por ella, que le permiten mimetizarse con los distintos escenarios escogidos (de una floresta a una piscina, la playa, el baño...), a través de los que reflexiona sobre aspectos en torno a la identidad femenina, la apariencia y el engaño, ya que la simulación del ambiente que le rodea, y las coreografías que inventa para sus *performances*, le permiten generar un efecto contradictorio: el de lograr la fusión con el entorno, y el de evidenciar su presencia, pues a través de sus camuflajes, esta artista busca plantear también otras cuestiones como es la homogeneidad de la sociedad contemporánea occidental y el peligro que conlleva<sup>4</sup>.

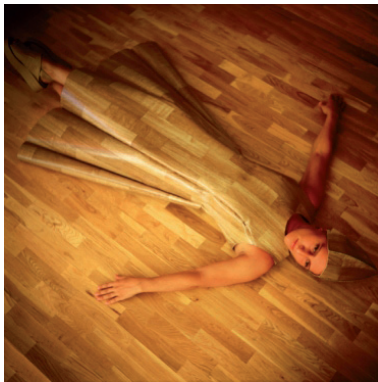


Fig. 5 *Parquet*, Ángeles Agrela. 1999.

Así, en *Parquet* (fig. 5), **Agrela** aborda el camuflaje por medio del mimetismo con interiores domésticos, si bien utiliza también otro tipo de ocultamiento, el de la inmovilidad, que plantea mostrándose como soporte, como las propias patas de mesa, ataviada con un gorro y un vestido-forro que reproduce a la perfección el parquet del suelo, lo que da lugar a un disfraz en el que se han observado claras asociaciones con la labor de la mujer como ama de casa. A través

<sup>4</sup> Méndez Baiges, M. T., *Camuflajes: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2007, p. 94.



de esta mujer-mesa, **Agrela** parece disolverse completamente con el entorno, transformándose en un objeto cotidiano, aspecto este que también aparece en otro de sus camuflajes interiores, *La bañera de gresite*, que realiza en el mismo año.

Por medio de este camuflaje con el entorno, **Agrela** llevó a cabo una *performance* en el jardín granadino Carmen de los Mártires, para la que realizó un exuberante y divertido disfraz compuesto de un mono, y un enorme gorro cubierto de trozos de tela que simulaban ser hojarasca y con el que conseguía “pasar desapercibida” (fig. 6).

En *Arena* (fig. 7) (2000-2001), otro de sus camuflajes, **Agrela** aparece danzando en una playa arenosa que escoge para el desarrollo de una *performance*, en la que destaca el vestido (de tonos semejantes a los de la propia arena) como elemento principal de interés.

Estos camuflajes han sido analizados como reflejo de la despersonalización implícita en el camuflaje social, características estas que sin embargo no aparecen en sus últimos trabajos, en los que **Agrela** muestra más bien la pura experiencia estética de interacción con el entorno.

En sus interiores domésticos Ángeles Agrela alude a la cultura urbana del camuflarse cotidianamente y sobre todo a la fusión del uniforme, del disfraz y el camuflaje propiamente dicho<sup>5</sup>.

Además de plantear el camuflaje en el contexto del entorno cotidiano, **Agrela** trabaja también en otro tipo de espacios, tal y como se puede ver en la serie *Óscar Cortés* (2001) o en *Desaparecida en combate* (2003), donde, retomando la idea del camuflaje, logra la casi total ocultación, esta vez a través del color del cubo blanco donde se resuelve una escena de boxeo, pues éste va a juego con la indumentaria de la artista (en la sesión de prueba), y del *performer* (en la imagen definitiva). En estas experiencias de ocultación **Agrela** quiso ahondar en la idea de camuflaje como argumento de juego y como forma de búsqueda de nuevas formas de representación, características a las que cabría añadir el he-

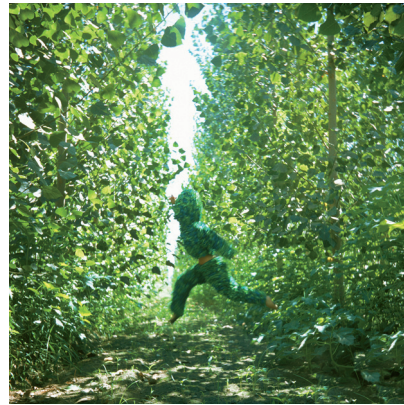


Fig. 6 Performance realizada en el jardín granadino Carmen de los Mártires, Ángeles Agrela. 1999.

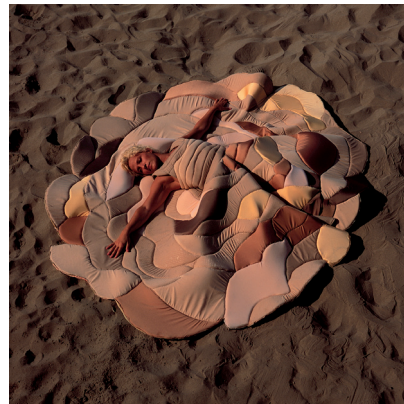


Fig. 7 Arena, Ángeles Agrela. 2000-2001.

<sup>5</sup> Bernárdez, C., “Todo tiene lugar entre el espacio y la segunda piel. El salto al vacío de Ángeles Agrela”, en Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, *Salto al vacío* [Catálogo de exposición], Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2002, pp. 6-23, cita p. 20.

cho de que sea siempre reconocible, lo que responde a que la artificialidad y el aspecto teatral constituyen los aspectos claves de su trabajo, pues **Ángeles Agrela** propone un tipo de camuflaje o disfraz que no es definitivo, sino que se modifica en función de la situación o entorno concreto en el que se desenvuelve.

A esto habría que añadir que, si bien el feminismo no constituye su principal preocupación, los recursos de ocultación y disfraz sí han sido analizados dentro del pensamiento artístico feminista y posmoderno, ya que muchos de los aspectos que esta artista incluye en su trabajo, como son el interés por la identidad y el cuerpo, el rechazo hacia los roles y estereotipos impuestos socialmente por medio de su reconstrucción, o la disolución de fronteras entre lo masculino y femenino, mantienen estrechos paralelismos con los intereses y búsquedas feministas, y sus acciones plantean una nueva forma de mirar al cuerpo de la mujer, que con carácter lúdico y ausencia de dramatismo, se aleja de los cánones impuestos a éste desde una mirada masculina.



*Figs. 8 y 9 Chameleon. Serie de cuatro fotografías cromogénicas, Gina Zacharias. 2001.*

En esta línea se halla también una de las series más conceptuales de **Gina Zacharias**, *Chameleon* (fig. 8, fig. 9) (2001), en la que a lo largo de cinco escenas busca camuflarse con los fondos sobre los que se retrata, apareciendo situada ante un espacio con suelo de parquet y fondo de pared revestido de papel pintado con grecas o flores, que parecerá remitir a un espacio doméstico, y que guarda similitudes con las grecas florales de su vestido<sup>6</sup>. El camuflaje propuesto por **Zacharias** es sin embargo parcial, ya que su rostro y extremidades se mantienen al descubierto, y su finalidad no es tanto la de llegar a la desaparición o fusión total con el entorno, sino la de adecuarse a éste, de ahí que esta artista represente a una mujer, quizás ama de casa, que, como si de un objeto inanimado se tratara, posa sin ningún tipo de variación o interacción con el entorno, tal y como lo hacen los elementos ornamentales que lo componen.

Con un matiz de dramatismo, su inmovilidad e inexpressividad facial la muestran expuesta al espectador casi

<sup>6</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://www.ginazacharias.com/> (vi: 20 de octubre de 2008).

como una muñeca u objeto decorativo, aspecto éste asociado al papel que todavía desempeña la mujer en la sociedad actual. Unos camuflajes domésticos, los de **Gina Zacharias**, que se caracterizan por una total ausencia de datos, desde una perspectiva temporal o espacial, que ayuden a posicionar a la figura y a hacer la situación más comprensible desde un punto de vista narrativo, por lo que, aunque estética y cuidada, las imágenes que componen esta serie resultan vacías y objetuales, finalidad esta perseguida por la artista<sup>7</sup>.

Estos camuflajes se presentan como signo de adaptación, a la vez que plantean un simulacro, que puede ser pues interpretado como forma irónica con la que **Zacharias** cuestiona aspectos relacionados con la identidad y la condición femenina. Esto da lugar a unas escenas de artificio, a través de las que esta artista plantea conceptos en relación a la condición de la mujer, y su invisibilidad en el ámbito doméstico, temas estos que han sido ya tratados anteriormente en el ámbito artístico, y que **Gina Zacharias** retoma y reinterpreta a través de la estrategia de ocultación.



Fig. 10 *Les Femmes du Maroc*, #26B, Lalla Essaydi. 2006.

Otra perspectiva de camuflaje es la de la artista marroquí **Lalla Essaydi**, quien plantea unas escenas fotográficas en las que diferentes mujeres aparecen totalmente mimetizadas con el entorno, de forma que la arquitectura del espacio en el que se encuentran se amalgama o fusiona con su cuerpo hasta adquirir un aspecto indiferenciado. En estas ocultaciones, la artista explora la disolución de las fronteras entre el espacio y el cuerpo, lo interior y exterior, lo público y privado, etcétera<sup>8</sup>. A partir de esta apropiación simbólica, **Essaydi** lleva a cabo la serie *Les Femmes du Maroc* (fig. 10) (2006), en la que trabaja con la ocultación para, desde un simbolismo de liberación, plantear la complejidad de la sociedad árabe y la situación de la mujer.

El escenario escogido para estas escenas no es arbitrario, ya que se trata de una casa desocupada de Marruecos perteneciente a su familia, y con un importante sentido simbólico para la artista, pues éste era el lugar en el que tanto ella como otras mujeres de su familia eran recluidas por

<sup>7</sup> Ruiz Garrido, B., "Francesca Woodman", en Castro López F. (coord.), *Camuflajes...* (cit.) pp. 180-189, cita pp. 180-181.

<sup>8</sup> S. a., "Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Lalla Essaydi", en [http://www.brooklynmuseum.org/easca/feminist\\_art\\_base/gallery/lalla\\_essaydi.php](http://www.brooklynmuseum.org/easca/feminist_art_base/gallery/lalla_essaydi.php) (vi: 25 de octubre de 2008).



haber transgredido algún tipo de mandato familiar, y sus camuflajes podrían entenderse como una forma de cruzar o transgredir un espacio prohibido por su cultura.

En estos retratos fotográficos, la artista muestra a toda una serie de mujeres árabes envueltas en velos y chilabas de color blanco que tienen un estampado con textos escritos en caligrafía árabe de henna, mostrándose éstas camufladas u ocultas con el fondo de unas paredes, también revestidas de los mismos textos de las habitaciones en las que se encuentran.

Unos retratos de mujeres ocultas y decoradas con textos caligráficos, cuyo original camuflaje sugiere unas determinadas formas de subversión del orden establecido, pues los textos, redactados por la propia artista, han sido escritos en un tipo de caligrafía ornamental que en el mundo árabe pertenece a un privilegio del género masculino, además de haber utilizado henna, material asociado tradicionalmente a la mujer y a algunos ritos de paso, de forma que el camuflaje es aquí un recurso con el que **Lalla Essaydi** plantea el aislamiento que sufre la mujer en la sociedad islámica<sup>9</sup>.

Otras estrategias de ocultamiento (que no serán extensamente desarrolladas en este capítulo) son aquellas vinculadas al recurso más estético que feminista, el del *body art*, o próximo a él, pues éste se encuentra en el límite entre la disciplina artística y la puramente estética, el cual constituye la estrategia fundamental de artistas como **Emma Hack**, quien primero transforma el cuerpo de sus modelos pintándolo con complejos diseños, como si de un lienzo se tratara, para a continuación mimetizarlo con el fondo escogido —y que contiene los mismos estampados—, hasta alcanzar una compleja composición que se basa en la asimilación, sobre el cuerpo desnudo, de los motivos del papel tapiz de las paredes de fondo en las que lo introduce. Así logra su casi total ocultación, a la vez que llamativos contrastes, por medio de un laborioso proceso que se puede observar en sus distintos trabajos. Tal es el caso del calendario inspirado en el yoga, que **Emma Hack**



Fig. 11 *Native Mandala*, Emma Hack. 2009.

<sup>9</sup> Méndez Baiges, M., "Lalla A. Essaydi", en Castro López, F. (coord.), *Camuflajes...* (cit.), pp. 190-197, cita pp. 190-191.

realiza en Sydney, y para el que toma como protagonista a la modelo Nicole James, dedicando cada una de las doce imágenes fotográficas que componen la serie, a una posición particular de la disciplina oriental. O la serie fotográfica los *Native Mandala* (fig. 11) (2009), en la que junto a la presencia de distintas aves, mamíferos o reptiles, sobre el diseño de un fondo, se adivina un cuerpo femenino. Un juego de camuflaje que, como ya se ha comentado, dota a sus escenas de un carácter más estético que narrativo<sup>10</sup>, y que no obstante guarda ciertas similitudes estéticas con la obra de **Verushka**, de la que se ha hablado en los precedentes en torno a esta temática.

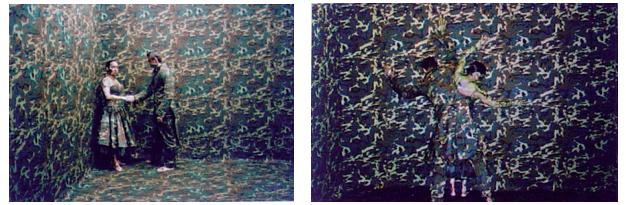


Fig. 12 GYMNESIS (*Edén como entrenamiento como Edén*), Vídeo de 16', Juan Luis Moraza. 2001.

Como se ha comentado, el segundo aspecto a plantear en este capítulo, en lo que se refiere a recursos estéticos utilizados en el ámbito artístico, es el del conocido estampado de camuflaje bélico al que artistas como **Juan Luis Moraza** o **Adonis Flores** recurren por su importante valor metafórico.

**Juan Luis Moraza** realiza *GYMNESIS (edén como entrenamiento como edén)* (fig. 12) (2001), una *videoperformance* basada en la ocultación, que se plantea en un espacio cerrado y cuadrangular definido como un camuflaje sobre otro camuflaje, pues por un lado el fondo de pared se halla totalmente revestido de papel de camuflaje y, por otro, la pareja de bailarines que protagonizan la *performance* muestran su cuerpo y vestimenta con un mismo estampado, y desde un doble registro en el que se incluye danza que engloba corporalidad gimnástica, baile contemporáneo y mudras hindúes, junto con un amplio repertorio musical que va de Erik Satie al *Gamelan Semar Pegulingan saih pitu* de Bali. Ello da lugar a una amalgama de elementos visuales y auditivos, que deberán de ser observados por el espectador desde un sillón eléctrico y tapizado de nuevo con estampado de camuflaje, y que **Moraza** define con el nombre de *Sobornamiento*, pues entre sus intereses se halla el de querer someter al espectador a toda una serie de cuestionamientos vitales en los que lo brutal (implícito en el camuflaje bélico que recubre toda la escena), se contrapone a lo delicado de una escena de ballet. De forma que, en este caso, el camuflaje bélico le sirve a **Luis Moraza** como recurso estético con el que plantear determinados aspectos en relación a la problemática y los conflictos de la identidad, tanto personal como social<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://www.emmahackartist.com/> (vi: 24 de marzo de 2008).

<sup>11</sup> Pizarro, P., "Juan Luis Moraza", en Castro López, F. (coord.), *Camuflajes...* (cit.), pp. 126-131, cita pp. 126-127.

En el caso de la serie *Camuflajes* (2005), del artista cubano **Adonis Flores**, la estrategia de ocultación es utilizada a través del uniforme militar, el cual, convertido en un disfraz, es el recurso estético y conceptual fundamental de su obra, compuesta de fotografías, vídeos y *performances* basados en su propia experiencia militar, ya que con tan sólo 18 años de edad, en 1989, se vio obligado a participar en la guerra de Angola en su fase de desgaste. Esta intensa experiencia le llevaría a hacer de este asunto el tema fundamental de sus acciones, basadas en el ridículo, y en la reflexión hacia las brutales estrategias y juegos de poder que vivió como militar de un país subdesarrollado, si bien, en este sentido, su acción artística trasciende a parámetros universales. De aquella experiencia obtuvo la traumática sensación de haber sido manejado para un fin muy alejado de sus intereses, de forma que lo grotesco y cómico de sus acciones se podría entender como modo de hacer frente al absurdo de la guerra, que **Adonis** plantea subvirtiendo el mundo militar, al que considera el simulacro por excelencia. Es decir, que **Adonis Flores** plantea el tema de la guerra y el camuflaje militar bajo un nuevo contexto, esta vez paródico, tal y como se puede ver en el camuflaje decorado con flores; en el vídeo *Honras fúnebres*, en el que aparecen unos soldados bailando el hula-hula perteneciente al vídeo; o en *Mascarada*, autorretrato fotográfico, en el que aparece en diferentes entornos como el de una ciudad, o un paisaje natural, y con la cara pintada como un payaso, disfrazado de soldado, transformando así la tragedia e incongruencia de la guerra en un circo irónico.

En otra de sus acciones, *El arte de la primavera* (fig. 13), **Adonis** busca de nuevo transgredir el sentido original del uniforme militar, al aparecer vestido con un uniforme *tuneado* por él mismo con margaritas, caminando por la ciudad como un viandante más; o rodeado de un frondoso campo de flores.



Fig. 13 *El arte de la primavera*. Serie *Camuflajes*, Adonis Flores. 2005.

Otro de sus camuflajes es el *Lenguaje*, un autorretrato fotográfico en el que opta por sacar su lengua, que tizna digitalmente con estampado de camuflaje militar, como gesto irreverente, o mueca que muestra como arma combativa. Un estampado de camuflaje que, por otro lado, le sirve para proponer otro tipo de asociaciones, como la de la suciedad bucal, la lengua y el lenguaje, que plantea como sucios y contagiados por el discurso dominante<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Ruiz Garrido, B. "Adonis Flores", en Castro López, F. (coord.), *Camuflajes...* (cit.), pp. 114-119, cita pp. 114-115.



En *Parche*, el artista se autorretrata con un parche con estampado de camuflaje militar con el que ilustra uno de sus recuerdos de soldado en la guerra de Angola.

Más allá del contrapunto entre lo militar y lo civil, el saldo irónico de este “Parche” deja entrever la falsedad oculta en los simulacros de limpieza que ponderan los voceros de la paz mundial<sup>13</sup>.

Es, pues, evidente que el disfraz le sirve a **Adonis Flores** para crear unas extravagantes acciones simbólicas con las que pretende mostrar la falsedad del funcionamiento militar y social, pudiendo entonces entenderse su discurso como una metáfora del sinsentido no sólo de la guerra, sino también de la relación actual del sujeto contemporáneo con su entorno, conceptos estos que plantea de forma pacífica e irónica.

Este componente artificioso de ocultación, el camuflaje, aparece también en las propuestas de otros artistas actuales que utilizan este recurso desde una perspectiva de crítica social y cultural, optando en esta ocasión por mimetizarse, para pasar desapercibidos en una enorme variedad de espacios públicos y privados del entorno urbano. Siendo éste el tercer punto a plantear en este capítulo.

Y desde esta perspectiva se halla la utilización que **Harvey Opgenorth** propone de este recurso para criticar aspectos en relación a las instituciones artísticas, es decir, que en este caso el camuflaje sirve para sacar a la luz la condición en la que se encuentra el arte en el contexto actual, con ejemplos como el de la serie de *performances* realizadas por **Harvey Opgenorth** entre 1998 y 2000 bajo el título *Museum Camouflage*, de las que queda constancia en fotografías como *Ellsworth Kelly* (fig. 14) (1998), o *Mark Rotko* (fig. 15) (2000), y en las que el artista opta por camuflarse en espacios interiores, concretamente en las salas de distintos museos de arte contemporáneo, disfrazándose de cuadro, o mejor dicho, de parte de éste, pues se presenta plenamente integrado con la pintura y en actitud hierática e inexpressiva. **Opgenorth** logra este recurso de oculta-

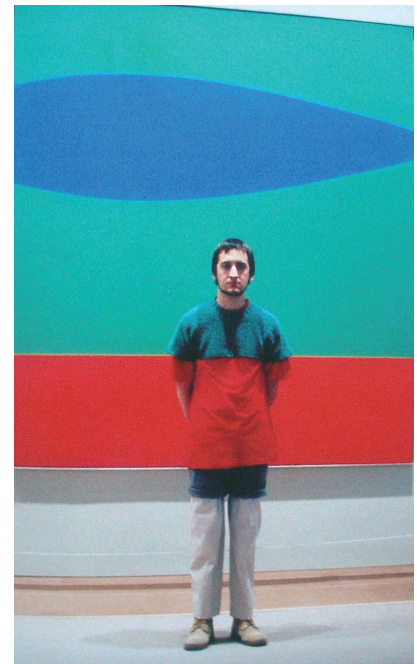


Fig. 14 Ellsworth Kelly. Serie *Museum Camouflage*, Harvey Opgenorth. 1998.

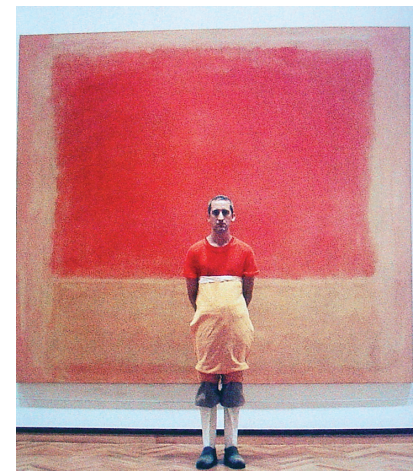


Fig. 15 Mark Rotko. Serie *Museum Camouflage*, Harvey Opgenorth. 2000.

<sup>13</sup> Antón Castillo, H., “Adonis Flores. El camuflaje como arma estética”, en <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/AdonisFloresFS.html?AdonisFlores.html> (vi: 21 de agosto de 2008).

miento pintándose la ropa de los mismos colores y líneas que los de la obra célebre escogida, y a partir de la cual lleva a cabo una acción en la que, situado en frente de ella durante unos minutos, logra alcanzar cierta mimesis cómica que le lleva a transformarla en propia. Ante la extrañeza de un personaje, el propio **Opgenorth**, camuflado frente al lienzo, consigue reforzar la atención hacia la pintura, generando así toda una serie de reacciones de risa, extrañeza, curiosidad, etc., en el espectador, pues el camuflaje le sirve a este artista para activar la comprensión del hecho artístico en relación a su contexto<sup>14</sup>.

Otra estrategia de ocultación es la desarrollada por **Laurent La Gamba** por medio de unos camuflajes que discurren tanto en espacios interiores como exteriores, y que entre otras cuestiones le sirven para mostrar los estereotipos impuestos por una sociedad de consumo donde el ser humano se convierte en una simple mercancía más, tal y como lo plantea en un amplio trabajo que él mismo denomina *Camouflages and pro-cryptic installations*, y bajo el que engloba a todo un conjunto de series monográficas a través de las que muestra las diversas posibilidades que pueden llegar a ofrecer sus mimetismos. Así, en *Procryptic installations in a supermarket* (fig. 16) (2002-2003), **La Gamba** mimetiza a sus modelos con las diversas zonas o productos de un centro comercial, como la comida para mascotas, los *stands* de latas de cerveza, o la caja registradora, de ahí títulos como *Pet Food*, *Beer Packs* o *Cash Registers*. Unos camuflajes, para cuya realización se sirve de la ayuda de voluntarios, generalmente personas pertenecientes al medio elegido, a los que viste con un traje protector que pinta, al igual que sus rostros, del mismo tono

que el fondo en el que los camufla, y que ubica en lugares como espacios domésticos, urbanos, ámbitos artísticos o supermercados, sometidos a vigilancia, y con los que logra plasmar determinados aspectos en relación a la capacidad de la sociedad de consumo de mimetizar al individuo con el medio, convirtiéndolo en un objeto más de mercancía.

Estos camuflajes se apoyan a su vez en un extenso repertorio teórico<sup>15</sup>, a partir del cual **Laurent La Gamba** les dota de sentido, y a través del que plantea la existencia, en el individuo actual, de un tipo de *procrapsis*. A este respecto, el propio artista comenta:



Fig. 16 *Procryptic installations in a supermarket*, Laurent La Gamba. 2002-2003.

<sup>14</sup> Méndez Baiges, M. T., *op. cit.*, p. 111.

<sup>15</sup> Éste se compone de postulados acerca de semiótica y de la cultura visual que Laurent La Gamba recoge en forma de artículos, tanto propios como de otros autores.

Mi trabajo se compagina con la idea de *procrypsis* natural en un espacio realmente artificial. Las imágenes de camuflaje urbano pretenden mostrar que los individuos se caracterizan por un cierto tipo de *procrypsis*, especialmente en una sociedad de consumo como la nuestra<sup>16</sup>.

Sus series procrípticas muestran a un individuo no tanto oculto en el entorno, sino digerido por éste. Y a este respecto, **La Gamba** define sus acciones como “mimetismo cataléptico”, el que el individuo sufre en su entorno más próximo, y que es semejante al desarrollado por determinados insectos o reptiles que, como estrategia de defensa, utilizan recursos como el de fingirse muertos, perder extremidades de su cuerpo o cambiar de color.

Este proceso que **La Gamba** lleva a cabo en el entorno urbano o social del individuo actual, está también presente en proyectos como aquel en el que aparecen personas ocultas entre elementos o electrodomésticos pertenecientes al entorno cotidiano: es el caso de la serie *Open cookers* (2002), que se constituye de un conjunto de nueve fotografías de personas camufladas con hornos de diversos colores; en *Open washing machine* (fig. 17) (2002), donde tres mujeres se encuentran disfrazadas con una lavadora; y *Car camouflage*, una serie de ocho imágenes de personas en diferentes clases de coches, o en una moto.

En *Pro-cryptic self portraits*, otra de sus series, **Laurent La Gamba** utiliza su propia imagen para mimetizarse con diversos elementos e iconos de la cultura *mass media* perteneciente a la sociedad actual, como es una tarjeta de crédito, o maquinaria de construcción, tal y como lo plantea en *Self portrait as a concrete mixer* (2002), o *Self portrait as a pool table* (2001).

Esta autorrepresentación del artista mimetizado en diversos entornos del ámbito urbano, constituye también la base conceptual de la serie *Contributions to the American Art History through Pro-cryptics* (2002), la cual plantea similitudes con la serie de *performances*, ya comentadas, de **Harvey Opgenorth**, pues en ésta **La Gamba** propone un camuflaje autorretratándose formando parte de diversas obras de arte, tal y como



Fig. 17 *Open washing machine. Pro-cryptic installations* *Aplicances series*, Laurent La Gamba. 2002.

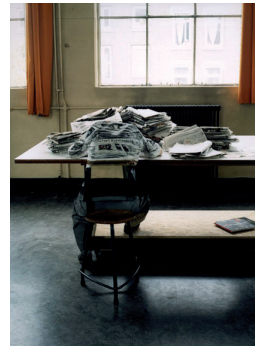


Fig. 18 *For artista studio during openhouse. Proyecto Interior Camouflage*, Desiree Palmen, Rotterdam. 2004.

<sup>16</sup> La Gamba, L., “Laurent La Gamba”, en Castro López, F. (coord.), *Camuflajes...* (cit.), pp. 72-75, cita pp. 72-73.

plantea en *Self-portrait as Alexander Calder's Big Red* o *Self-portrait as Andy Warhol's Marilyn*. Son series centradas en la inclusión del individuo totalmente integrado en espacios visuales muy recargados y potentes, y que plantea como una representación real del funcionamiento cultural y social. En palabras del artista:

Mi análisis de camuflaje no es una interpretación de la realidad. No es una simbolización de la realidad pictórica. Es la realidad<sup>17</sup>.

En el caso de **Desiree Palmen**, el camuflaje mimético constituye desde 1999 el recurso fundamental de un trabajo fotográfico en el que, tanto ella como otras personas, están ataviados de forma camaleónica con los respectivos entornos en los que se encuentran, espacios domésticos o públicos, a partir de los que **Palmen** critica el hecho de que el individuo pase desapercibido ante el poder establecido. Este aspecto se puede ver en proyectos como *Interior Camouflage* (fig. 18) (1999-2004), o *Exterior Camouflage* (fig. 19) (2000-2008), constituidos de varias series en las que la artista muestra a diferentes personas en absoluta ocultación, tanto en exteriores (como la figura echada en un banco y totalmente integrada con el entorno del parque en el que se encuentra), como en interiores (figura cuyo vestuario se adapta a la perfección a un espacio interior, como el de unas escaleras).



Fig. 19 Train. Proyecto *Exterior Camouflage*, Desiree Palmen. 2000.



Fig. 20 Old City Suit. Proyecto *Street Surveillance Camera*, Desiree Palmen. 2007.

Características estas que reaparecen en la serie *Old City Suit* (fig. 20) (2006-2007), que forma parte del proyecto *Street Surveillance Camera*, y en la que **Palmen** escoge trasladar sus camuflajes a la ciudad de Jerusalén, cuyos callejones se encuentran sometidos a videovigilancia. Esto da lugar a un mimetismo de fuerte carácter irónico, en el que, no obstante, no queda muy claro si se trata de un acto subversivo o de resignación. Un camuflaje de carácter crítico, que se encuentra en relación con el de otros artistas que, como ella, valoran el espacio público y el entorno urbano como lugares idóneos para sus ocultaciones<sup>18</sup>. Según comenta la propia artista:

<sup>17</sup> Información extraída de la página web del artista <http://laurentlagamba.free.fr/> (vi: 15 de noviembre de 2008). Traducción propia.

<sup>18</sup> Méndez Baiges, M., "Desiree Palmen", en Castro López, F. (coord.), *Camuflajes...* (cit.), pp. 96-101, cita p. 97.



Me interesé en el concepto de adaptación en 1995 en dos museos de historia natural [...] Entonces hice los trajes, y en 1999 hice mi primer vestido de camuflaje para escapar de la mirada de la enorme pantalla de una cámara de vigilancia que estaba en una oficina de correos. No quería verme cada vez que fuese a comprar sellos<sup>19</sup>.

Otro ejemplo de camuflaje es el que plantea **Liu Bolin**, quien de nuevo basándose en los instintos propios del camuflaje animal, reflexiona sobre la responsabilidad de la humanidad por haber destruido el entorno, adentrándose así en la exploración humana, que retrata confundida o camuflada con el medio urbano.

Sin embargo, **Liu** desarrolla principalmente estos conceptos, para expresar la situación marginal a la que actualmente se encuentra reducida la comunidad artística china, a raíz de las acciones del Gobierno, que en 2005 cerró su estudio de arte, momento a partir del cual el artista opta por asumir esta estrategia de ocultación para recrear y expresar de forma plástica su experiencia y opinión hacia su propio país, es decir, como actitud de protesta en contra del sistema.

Aunque la actual China es el escenario fundamental de sus camuflajes, las claves de su discurso de ocultación se hallan, como se ha comentado, en una reflexión más global con respecto a la humanidad, pues considera que las transformaciones económicas repercuten de forma drástica en las ciudades. Conceptos estos que **Liu** traslada a su trabajo para manifestar su postura de compromiso, tal y como lo plantea en el proyecto *Urban Camouflage*, del que forma parte la serie *Hiding in the city* (2006), a la que pertenecen imágenes fotográficas como *Beijing Contemporary Project* (fig. 21), donde aparece camuflado con el fondo azul de una fachada de ladrillo en la que hay toda una serie de placas pertenecientes a la iconografía china, o *Voter registration is in Accordance with the law*, en la que se mimetiza con una parada de autobús. **Liu** da así lugar a una poética del camuflaje con la que busca expresar la fuerte manipulación a la que se halla expuesta la sociedad. Sus camuflajes hablan de la absorción ideológica que tiene el entorno urbano, de la sobrecarga de información y de la manipulación, que plantea por medio de la figura del soldado uniformado. También elige lugares como paredes o muros con algún tipo de mensaje, vallas, señales de tráfico,



Fig. 21 *Beijing Contemporary Project*. Serie *Hiding in the city*, Liu Bolin. 2006.

<sup>19</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://www.desireepalmen.nl/pboulaye.php> (vi: 10 de diciembre de 2008). Traducción propia.



banderas, monumentos paradigmáticos del país o iconos gráficos pertenecientes a la cultura china. Éstos son sólo algunos ejemplos de los lugares o figuras escogidas por **Liu**.

Sus estrategias de ocultación llevan implícito un laborioso proceso de trabajo que comienza con la preparación del modelo, que es él mismo u otra persona, a la que pinta no sólo la piel, sino también la vestimenta de acuerdo con el escenario urbano escogido para, a continuación, llevar a cabo un minucioso tratamiento digital con el que logra el efecto visual de un mimetismo extremo con el entorno, que sirve de protesta silenciosa semejante a la protagonizada por Don Tancredo en 1901<sup>20</sup>, y cuyo objetivo artístico y crítico fundamental es el de manifestarse en contra de la sociedad y el Gobierno chino. Es decir, que **Liu** plantea su estrategia de disolución como terapia y metáfora de supervivencia, además de ser una manera creativa de rehuir a la vigilancia<sup>21</sup>, de ahí que sea conocido como “el hombre invisible”, pues, como se ha comentado, la mayor parte de las veces es él mismo el que se camufla.



**Fig. 22** Las distintas fases del proceso de transformación de Aya Tsukioka en su *Máquina expendedora de refrescos*. 2008.

Otro ejemplo de camuflaje urbano es el ideado por la diseñadora japonesa **Aya Tsukioka**, quien en 2006 comienza a trabajar en la creación de toda una serie de accesorios y prendas de vestir que convierte en un perfecto camuflaje urbano, con ejemplos como el del disfraz *Máquina expendedora de refrescos* (fig. 22) (2008), que **Tsukioka** idea como una forma bastante inusual e innovadora de no ser agredida en las calles<sup>22</sup>. En este caso se trata de una falda roja con la que la artista buscaba convertir a la dueña de dicha prenda en una máquina, logrando así un camuflaje rápido con el que ésta pudiese pasar completamente inadvertida por el gentío de Tokio. Aunque en un principio este diseño parezca ser el de una falda común, cuando su dueña lo considere oportuno, podrá esconderse por

<sup>20</sup> La protesta silenciosa protagonizada por esta figura, la de Don Tancredo, ha sido ya comentada en el capítulo III.1.1.

<sup>21</sup> Ruiz Garrido, B., “Liu Bolin”, en Castro López, F. (coord.), *Camuflajes...* (cit.), pp. 88-95, cita pp. 88-89.

<sup>22</sup> Fackler B., “*Fearing Crime, Japanese Wear the Hiding Place*”, en [http://www.nytimes.com/2007/10/20/world/asia/20japan.html?\\_r=1&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2007/10/20/world/asia/20japan.html?_r=1&oref=slogin) (vi: 20 de noviembre de 2008).

completo en el interior de una aparente máquina expendedora de refrescos. Otros de sus camuflajes a comentar son el de la indumentaria que diseña a prueba de balas, o el bolso-alcantarilla, ideado para esconder objetos de valor.

**Tsukioka** ha creado también toda una serie de prendas de camuflaje en versión infantil, como es el caso de los uniformes escolares a prueba de puñaladas, la mochila de la que se despliega un simulador de extintor, o los libros dirigidos a los padres, en los que escribe toda una serie de consejos sobre cómo deben vestir a sus hijos para que no llamen la atención. Según comenta la propia artista:

Estas ideas resultan chocantes para los extranjeros por descabelladas, pero en Japón pueden llegar a ser realidad<sup>23</sup>.

Por último, queda comentar algunos ejemplos de artistas que han optado por, desde una perspectiva que se podría definir como arquitectónica, investigar o explorar diferentes tipos de mimetismos cromáticos con el entorno. Tal es el caso de **Maider López**, o **Monica Duncan y Lara Odell**, quienes han desarrollado una estrategia de ocultación que dota de importancia paralela a la persona camuflada y al espacio urbano, arquitectónico, en el que ésta se encuentra.

En el caso de **Maider López**, sus propuestas de camuflaje se basan en la experimentación con los límites entre el arte, el diseño y la arquitectura, para lo que, desde un marcado componente lúdico, lleva a cabo una sutil transformación del espacio a través del que propone una nueva interacción sensorial con el mismo.

A este respecto, sus estrategias de ocultación que aquí más interesan son aquellas en las que intervienen las personas, como es el caso del evento que lleva a cabo en el Puente de las Cadenas de Budapest, por medio de la intervención de 4.200 personas que, siguiendo sus ins-



Figs. 23, 24 y 25 Crossing (Grupo A): 16 piezas, Marder López. 2007.

<sup>23</sup> Tsukioka, A., "Fearing Crime, Japanese Wear the Hiding Place", en [http://www.nytimes.com/2007/10/20/world/asia/20japan.html?\\_r=1&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2007/10/20/world/asia/20japan.html?_r=1&oref=slogin) (vi: 3 de diciembre de 2008). Traducción propia.

trucciones, abrieron sus paraguas para cubrir de verde la superficie del puente, haciéndolo “desaparecer” al teñirlo del color del Danubio. Con dicho evento, junto al aspecto lúdico inherente a todo su trabajo, la artista pretendía sacar al Danubio de sus propios límites, hacerlo más visible y acercarlo a la ciudadanía.

Sin embargo, el proyecto que más se aproxima a los conceptos aquí planteados en este capítulo es *Crossing (Grupo A): 16 piezas* (fig. 23, fig. 24, fig. 25) (2007), constituido de una serie de 92 instantáneas fotográficas que fueron tomadas por la artista en las calles de Rotterdam, al observar a personas caminando por delante de un elemento urbano o edificio del mismo color que el de su atuendo, creando así unos camuflajes más evidentes, o más sutiles, con los que plantea aspectos sociológicos en relación a la ciudad y la interacción entre la arquitectura y las variadas tipologías humanas.

Los ciudadanos como integrantes anónimos de la urbe toman protagonismo, no por desvelar su identidad, que queda siempre a salvo, sino por rimar con el entorno. Y la ciudad se revela como un espacio vivo donde tiene lugar la mágica alquimia de los colores. Asistimos al descubrimiento de seres y arquitecturas, que de forma azarosa, poetizan su respectivo trasiego anodino y estabilidad constructiva, trascendiéndolos con un exultante mimetismo cromático<sup>24</sup>.

Este proyecto llevó implícito una alta dosis de paciencia, observación y carácter detectivesco alejado del simple azar, pues para su realización la artista debía esperar en un lugar determinado (edificio, calle, etc.), hasta ver que una persona vestida del mismo tono que éste pasaba por delante. Otro de sus recursos será el inverso, es decir, el de seguir al

transeúnte hasta observar que éste pasa por un elemento urbano del mismo tono que el de alguna de las prendas que vista, haciendo del color un elemento vinculante fundamental entre lo plástico y lo conceptual. Un proyecto de camuflaje, que se presenta como una forma nueva y diferente de relacionarse con la ciudad al mostrar aspectos inéditos de ésta, como el del protagonismo de unos transeúntes anónimos que forman parte armoniosa con el entorno.

De forma que se podría decir que, por medio de una poética basada en el mimetismo cromático, **Maidier** invita al espectador a redescubrir el entorno urbano, planteando así la posibilidad



Fig. 26 *Burn Tower*, Vídeo 10'30'', Mónica Duncan y Lara Odell. 2008.

<sup>24</sup> Ruiz Garrido, B., “Maidier López”, en Castro López, F. (coord.), *Camuflajes...* (cit.), pp. 78-81, cita pp. 78-79.

de reexaminar y mirar de forma diferente sus calles, bosques, arquitecturas y modos de conducta. Se trata de un encuentro entre caminantes y arquitectura, y de la observación entre la forma y el color que se opera entre ellos, y con la que esta artista alude a una posible identificación entre ambos<sup>25</sup>.

Los camuflajes de **Monica Duncan y Lara Odell**, sin embargo, no han sido elaborados como una estrategia de ocultación casual, sino de forma totalmente intencionada, tal y como se evidencia en el proyecto *Four-color Fire Pattern* (2009), que gira en torno a determinados conceptos de percepción basados en las teorías de Abbott Thayer, uno de los primeros teóricos del camuflaje; o *Living Pictures*, otro de sus proyectos basados en esta temática, y que se compone de diferentes *videoperformances*, como es el caso de *Burn Tower* (fig. 26) (2008), en la que aparecen dos mujeres con un vestido del mismo tono amarillo que el de la señal de una pared; *Stadium* (fig. 27) (2007), donde las dos mujeres con vestido, esta vez de color azul, van a juego con la barandilla de un estadio deportivo en la que parecen ocultarse; o *Beach. California* (2006), imagen de la playa en la que de nuevo es el vestido de estas dos mujeres, cuyos tonos complementan los colores del paisaje circundante, lo que les ayuda a pasar totalmente desapercibidas, en esta ocasión, con la caseta de vigilancia de una playa desde la que divisan el horizonte.

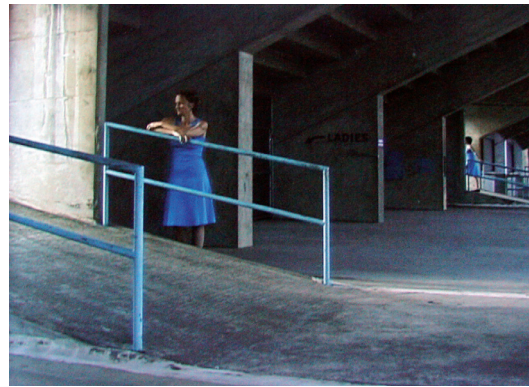


Fig. 27 *Stadium*, Video 10', Mónica Duncan y Lara Odell. 2007.

Según comentan **Monica Duncan y Lara Odell**:

Al igual que los colores a juego, la quietud es una forma de camuflaje. Los edificios y los objetos permanecen quietos, y así lo hacen. La luz natural y los aleatorios, elementos como los transeúntes y vehículos ayudan a crear en el espectador un cambio de percepción con el que advierte el paso del tiempo<sup>26</sup>.

Los escenarios escogidos por estas dos artistas para sus camuflajes son amplios paisajes urbanos pertenecientes a espacios públicos norteamericanos que se caracterizan por ser lugares anónimos y poco trascendentes, y en ellos, estas dos figuras aparecen vestidas de forma idéntica o complementando los tonos del paisaje en el que se encuentran. Sus camuflajes resultan todavía más evidentes al observar su inmovilidad, sólo alterada por sus lentos y casi imperceptibles movimientos, que

<sup>25</sup> Martínez, R., en <http://www.maiderlopez.com/textos/guggen/>. Información extraída de la página web de la artista (vi: 13 de septiembre de 2008).

<sup>26</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://www.monicaduncan.net/article/3/living-pictures> (vi: 7 de septiembre de 2008). Traducción propia.

contrastan con la velocidad impredecible de coches, ciclistas o luces. La lentitud o desaceleración de estas escenas entra en contradicción con una sociedad adicta a la velocidad, pues a través de ellas **Duncan y Odell** plantean un tipo de resistencia al paso del tiempo. Como unos cuadros vivientes, a través de los que estas dos figuras proponen otras formas de experimentar con el espacio, ya que a la vez que alteran determinadas jerarquías de la composición que afecta a los criterios de distinción entre sujeto y objeto, figura-fondo, o el doble, también introducen otra noción de camuflaje ya comentada, como es el recurso de inmovilidad<sup>27</sup>.

Por último cabe comentar que en este ámbito del camuflaje artístico contemporáneo, hay también una serie de artistas que si bien recurren a las técnicas de ocultación para el desarrollo de su discurso, no llegan a profundizar en el ámbito del disfraz en el sentido literal de la palabra, es decir, no centran su trabajo en la ocultación de la persona, sino de elementos, tanto en espacios interiores como pertenecientes al mobiliario urbano.

Existen, pues, diversas perspectivas artísticas de camuflaje desde las que se expresa la fuerte influencia que ejerce sobre nosotros la naturaleza del entorno en el que vivimos. Es por esto que los discursos contemporáneos en los que aparece esta temática, pretenden representar o reflejar desde una perspectiva crítica, irónica, y en muchas ocasiones cómica y de parodia, las diversas situaciones de la sociedad actual, a la vez que exponer determinados aspectos en torno a la identidad, dando lugar a unos planteamientos cuyo vínculo común se encuentra en el campo de acción utilizado, es decir, el espacio público o privado, y en el objetivo, la mayor parte de las veces dirigido hacia la crítica, sirviendo por ejemplo como recurso para plantear determinadas cuestiones en torno a la condición femenina, como forma pasiva de resistencia, e instrumento pacífico de rebelión en contra de la alienación mental propia de la sociedad actual.

<sup>27</sup> Cfr. Méndez Baiges, M. T., *op. cit.*, pp. 82-83.



## IV.2.

---

*Perspectiva contemporánea del  
disfraz. Desde 1980 hasta la  
primera década del siglo XXI*

---

*El disfraz en el arte contemporáneo. Aposematismos*

---



## Carnavales artísticos contemporáneos

*En los espectáculos festivos hay unos papeles claramente definidos. El artista actúa y el espectador asiste más o menos activo a la representación, como los toros, ciertos conciertos, el teatro (no así en sus comienzos en los que la gente participaba muy activamente), el fútbol, etc<sup>1</sup>.*

En este capítulo se pretende realizar un recorrido por la obra de determinados artistas, colectivos y movimientos que han llevado a cabo propuestas fundamentadas en la fiesta y las celebraciones, propuestas que resultarán totalmente distintas a las planteadas anteriormente, ya que especialmente a partir de los años noventa deja de interesar en el arte lo festivo como elemento de cohesión social y participación del espectador, es decir, la fiesta como obra de arte total, y se modifica también el modelo de fiesta, que ya no se observa en el sentido ritual y trascendente anteriormente comentado, sino en el de lo cotidiano, como son las celebraciones entre amigos, las macrofiestas como las *rave parties*, los macroconciertos o las discotecas propias de la nueva cultura juvenil. Y a este respecto cabría comentar que, en la mayor parte de los discursos aquí incluidos, el acontecimiento colectivo de la fiesta no se presenta tanto desde una perspectiva colectiva de transgresión social —en el sentido de acumulación, acercamiento y liberación de las tensiones sociales—, sino desde la individualidad y el aislamiento que percibe el artista en la sociedad, y especialmente en la cultura, aspecto este que parece contradecirse con el sentido y las principales características que suelen atribuirse a la fiesta contemporánea, como es el exceso: ahora puede

<sup>1</sup> Antonio Latorre. *Vive la fiesta!, Live the fiesta!*.

considerársela como una necesidad de carnaval, es decir, de romper con lo cotidiano para trascender lo banal<sup>2</sup>.

Los orígenes de este tipo de fiesta se hallan en la primera mitad de los años noventa, con la creación del estilo de música tecno, cuya característica principal será la de aglutinar a las grandes masas. Es ésta la primera subcultura en explotar las nuevas formas generadas por computador, tanto para producir nuevas imágenes y símbolos, como para crear un nuevo tipo de música, la música electrónica, que ofrece una gran variedad de estilos y cuyos ritmos heterogéneos propician el escape de los problemas a través de la fiesta prolongada.

Estos aspectos igualmente influyen en el contexto artístico, donde la fiesta va a ser planteada desde una celebración individual, desde un descentramiento, reflejo de las experiencias efímeras y superficiales que tienen lugar en el contexto social, como es el caso de la comentada música tecno, que forma parte de la cultura comercial y consumista propia de las sociedades occidentales de fin de siglo, en las que el culto al cuerpo resulta ser un imperativo social que, lejos de propiciar la disolución del individuo en la masa, favorece su aislamiento. Es éste el primer punto a tratar, para a continuación pasar a comentar la obra desarrollada por algunos artistas que han profundizado en los diferentes rituales festivos contemporáneos existentes; en un tercer punto se habla de otro tipo de temática, la de la comida y el banquete, la cual ha sido objeto de interés a lo largo de la Historia del Arte; y desde esta perspectiva de celebración festiva, el último punto por comentar es el del discurso planteado por diferentes artistas o colectivos desde una vertiente de arte público o social.



Fig. 1 *May Day III*, Andreas Gursky. 1998.

Una vez expuestos los aspectos que se van a tratar en este capítulo, cabría comenzar, pues, hablando de la obra planteada por determinados artistas que han trabajado sobre la representación de la fiesta desde una perspectiva de aislamiento, como es el caso de las propuestas de **Andreas Gursky**, quien en *Union Rave* (1995) o *May Day III* (fig. 1) (1998), trata la aglomeración a través de fotografías de grandes dimensiones en las que busca mostrar determinadas realidades del entorno urbano, humano, como son los macroconciertos de música tecno en los que parece perderse todo rastro de individualidad.

<sup>2</sup> Martínez Oliva, J. "Representaciones de la fiesta en el arte y la fotografía francesas contemporáneas", en Real, E. y Pujante, D. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universidad de Valencia, Valencia, 2001, pp. 323-332, cita p. 328.

Es decir, que aquí el ritual arcaico de la fiesta colectiva es planteado a través de un tipo de manifestación propia de nuestro tiempo, y que funciona como retrato de una sociedad. La música constituye el marco de la celebración plasmada en estas imágenes, en las que se muestra cierta intención documental y antropológica, la de conservar un recuerdo de las formas exageradas y excesivas, como un carnaval contemporáneo, cuyo orden y regularidad parecen, sin embargo, contradecir al sentido de la celebración festiva tradicional:

Tal vez los jóvenes de hoy hayan sido inconscientemente enseñados a divertirse masiva pero ordenadamente<sup>3</sup>.

Estas imágenes muestran, lo que la sociedad juvenil actual considera como su tiempo libre y anárquico, a través de una masa de gente movida por un estructurado y estereotipado ritual, donde lo imprevisible parece no tener cabida.

En este contexto artístico festivo, será frecuente observar la representación de la soledad frente a una multitud, es decir, la representación de fiestas solitarias, como es el caso de los retratos festivos que **Paul Smith** plantea en la serie *Make my night* (fig. 2, fig. 3) (1998), en la que se sirve de las tecnologías digitales para conformar un proyecto fundamentado en el multiautorretrato, a través del que busca narrar escenas de juego, diversión y broma, en las que él es el principal protagonista.

El núcleo central de su trabajo es, pues, el de la fiesta individual, que plantea como documento social del tipo de fiesta actual, como una representación de la realidad a través de la duplicación, que recuerda y enlaza directamente con la sociedad actual: por un lado, el yo múltiple y la ausencia de individualidad, y por el otro, la representación de las formas actuales y juveniles de diversión<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Olivares, R., "Andreas Gursky", en *Exit: imagen y cultura*. [núm. 5], *Esto es una fiesta/This is the party*, febrero-marzo-abril, 2002, pp. 102-107, cita p. 102.

<sup>4</sup> Olivares, R., "Paul Smith", en *Exit: imagen y cultura*. [núm. 5], *Esto es una fiesta...* (cit.), pp. 110-115, cita p. 110.



**Figs. 2 y 3** Serie *Make my night*, Paul Smith, The Saatchi Gallery, London. 1998.



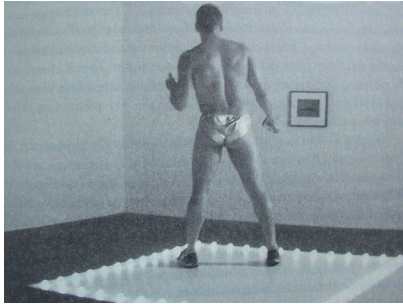


Fig. 4 *Every week there is something different*,  
Félix González Torres. 1991.

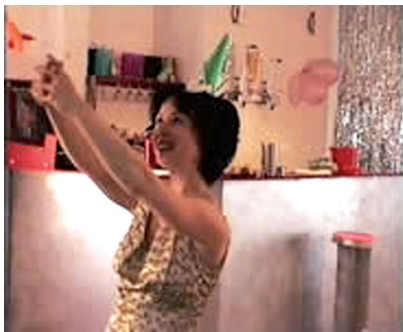


Fig. 5 Detalle del vídeo *The Party*,  
Georgina Starr. 1995.

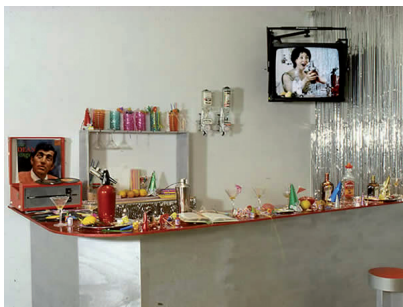


Fig. 6 Instalación y vídeo de 25 min, bar y accesorios  
que formaron parte de la performance *The Party*,  
Georgina Starr. 1995.

Y una celebración festiva individual es también la que **Félix González Torres** propone a través de un lenguaje poético y personal, en el que su identidad sexual y el tema de la masculinidad conforman su línea fundamental de investigación, tal y como se muestra en el proyecto *Every week there is something different* (fig. 4), realizado en 1991 en la Rosen Gallery de Nueva York, y en el que se sirve de la reivindicación homosexual para, por medio de un lenguaje simbólico, poner en cuestión los rígidos roles masculinos impuestos.

Esta instalación fue expuesta en tres partes, cada una de las cuales ocupó una semana de exposición. La primera consistió en una muestra fotográfica; la segunda, perteneciente a la segunda semana, y que aquí interesa especialmente, consistió en una *performance* festiva en la que el artista ubicó en el centro de la sala una plataforma con bombillas laterales sobre la que mostraba un *gogo dancer* vestido con un calzoncillo azul celeste, zapatillas deportivas, y bailando al ritmo de la música disco o tecno que escuchaba en su *walkman*, aludiendo aquí, a un tipo de fiesta solitaria, con la que planteaba aspectos en relación a la discriminación y el aislamiento social, en este caso homosexual. Con esta *performance* basada en movimientos codificados, **González Torres** buscaba deconstruir los estereotipos vinculados al ideal de masculinidad norteamericano, pues al hallarse él solo sobre una plataforma, se colocaba en el punto de mira de una sociedad hostil y homófoba, es decir, como un hombre que celebra su fiesta vigilado y limitado por la mirada social. Esta celebración festiva y solitaria culminaba en la última semana de exposición con la instalación *Sin título (Placebo)* (1991), en la cual retiró tarima y fotografías para, en su lugar, colocar una alfombra de caramelos envueltos en papel de plata y celofán<sup>5</sup>.

Este carácter festivo individual constituye también la base conceptual del proyecto de vídeo-*performance* creado por **Georgina Starr** bajo el título *The Party* (fig. 5, fig. 6) (1995), y en el que interpreta a la figura de “Liz”, quien, tras la preparación de una fiesta, y a medida que pasa el tiempo, al comprobar que ninguno de

<sup>5</sup> Martínez Oliva, J., *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Cendeac, Murcia, 2005, p. 332.

sus invitados va a llegar, decide celebrarla en solitario, hablando con unos invitados imaginarios, comiendo, haciendo sus propios cócteles y bebidas, y hasta bailando al final de la noche una canción de amor. A la vez que reflejo o proyección de su mundo imaginario, “Liz” puede ser considerada como ejemplo de soledad<sup>6</sup>, de forma que en esta pieza el acto social de la fiesta es planteado como algo que en ocasiones se convierte en una situación de presión social más que de liberación.

Una perspectiva muy similar de lo festivo, en relación con el aislamiento, y la presión o imposición social, es la que **Claude Lévêque** plantea en varios de sus proyectos de instalación, en su caso a través del concepto de imposición, de *fête forcée* (fiesta forzada), tal y como lo plantea en *Sin título* (fig. 7), que realiza en el Centro de arte óptico de Montreal en 1993, y en la que haciendo especial hincapié en las fiestas de fin de año, muestra los restos propios de dicha celebración: confetis, botellas, serpentinas, juego de luces de colores, guirnaldas como huella algo triste y destructora dejada por las reuniones colectivas. Esta visión algo trágica y melancólica de lo festivo actual reaparece en *I wanna be your dog*, realizada en Bruselas en 1996, en la que **Lévêque** vuelve a mostrar el carácter efímero, ficticio y en muchas ocasiones decepcionante de la fiesta, en esta ocasión a través de las huellas dejadas en una discoteca, con fragmentos rotos de botellas, una programada iluminación y unos determinados sonidos de ambiente. Y también hay que comentar el rótulo de neón con la palabra *Dansez!* (bailad), que en 1996 y el artista ubica en la puerta de entrada de la Galerie du Jour de París, y con el que pretendía aludir al imperativo social y comercial de celebrar determinadas fiestas a lo largo del año<sup>7</sup>.

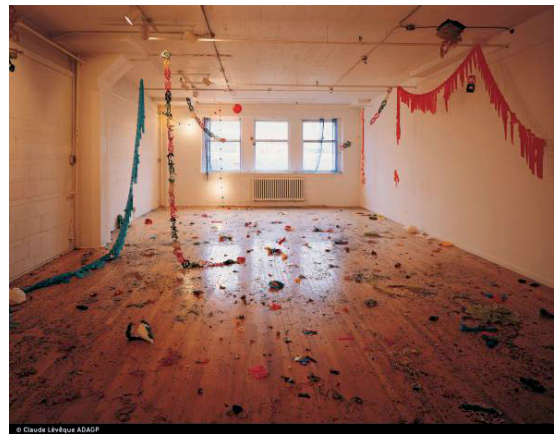


Fig. 7 Instalación *Sin título*, Claude Lévêque. 1993.

Una vez planteados algunos ejemplos de esta fiesta individual y solitaria, el siguiente punto que se va a tratar en este capítulo es el de los diferentes tipos de rituales festivos celebrados por la sociedad actual, como es el caso de los proyectos fotográficos de **Miguel Trillo**, los cuales se podrían considerar como un documento de lo que son actualmente estos ritos: el del triunfo de un equipo de fútbol, el de las fiestas patronales, etc., en los que participa multitud, y donde el artista toma a los individuos como el centro de la escena, otorgando de especial importancia a las actitudes, a la acción de un instante como definición de lo

<sup>6</sup> Información extraída de la página web de la artista: <http://georginastarr.com/party.htm> (vi: 16 de enero de 2009).

<sup>7</sup> Martínez Oliva, J., “Representaciones de la fiesta...” (cit.), p. 332.

que hoy en día es una fiesta o celebración, tal y como se plantea en *Fondo Ultrasur en el estadio Santiago Bernabéu*, que realiza en Madrid (1989), o *Clausura de la feria en la playa*, en Málaga (fig. 8) (2001), las cuales parecen albergar algo más que la mera anécdota, pues en cada fiesta, protagonizada la mayor parte de las veces por jóvenes, subyace una característica común a todos los individuos, que es la de la arcaica necesidad de escape<sup>8</sup>.

Incluido en este ámbito de celebración colectiva, otro tipo de propuestas que se van a comentar son las creadas por **Massimo Vitali**, quien presenta la fiesta a través de grandes espacios en los que se agrupan pequeñas historias, tal y como ocurre en *PIC-Nick Allee* (fig. 9) (2000), donde familias, novios, amigos, etc., aparecen reunidos en un mismo lugar, un parque, en el que meriendan o pasan el rato compartiendo el mismo espacio sin conocerse, sin tener ningún tipo de contacto entre ellos. Característica esta propia de la sociedad actual, cuya necesidad de ocio lleva a las personas a compartir determinados espacios colectivos en los que, sin embargo, se observa cierto aislamiento.

Las escenas fotográficas presentadas por este artista muestran claras referencias a la tradición de la pintura clásica, costumbrista, en la que aparecen pequeños personajes apiñados, y cuyo principal interés es el documental: estas escenas se ofrecen como reflejo del actual protagonismo de la masa y los seres anónimos en la evolución que sigue la sociedad, tanto en determinados aspectos culturales y económicos como sociológicos<sup>9</sup>.

Junto a éstos, serán muchos los artistas que en algún momento de su trayectoria profundicen en los modos de fiesta actual. Tal es el caso de **Carles Congost**, quien sirviéndose de la música, y tomando como álgter ego a un muñeco, en *Supercampeón* (2000) plantea lo festivo para hablar de la superficialidad en la que se halla inmersa la juventud actual; en el vídeo *Tecnocharro*



Fig. 8 Clausura de la feria en la playa, Miguel Trillo, Málaga. 2001.



Fig. 9 PIC-Nick Allee, Massimo Vitali. 2000.

<sup>8</sup> Olivares, R., "Miguel Trillo", en *Exit: imagen y cultura*. [núm. 5], *Esto es una fiesta...* (cit.), pp. 118-123, cita p. 118.

<sup>9</sup> Olivares, R., "Massimo Vitali", en *Exit: imagen y cultura*. [núm. 5], *Esto es una fiesta...* (cit.), pp. 126-131, cita p. 126.



(2005), **Kaoru Katayama** propone una celebración o fiesta, en la que tradición y vanguardia parecen ir unidos, al mostrar en un salón a bailarines de jota charra, vestidos con el traje típico charro, y danzando al ritmo de música electrónica; música y baile es también lo que propone **Ignacio Guelbenzu** en *Por Exceso*, en esta ocasión, aludiendo a todos los excesos; otro tipo de escenario festivo o carnavalesco es el que **Paco García Barcos** plantea en *Circo Calavera* (fig. 10), donde expresivos personajes, surgidos de la fantasía del artista, y producto del *collage*, parecen vivir en una fiesta constante.

Tal y como se ha comentado anteriormente, otra perspectiva festiva y celebratoria numerosas veces planteada en el contexto artístico es la de la comida, la cual conforma también un buen motivo para indagar en la fiesta a través de diferentes tipos de banquetes.

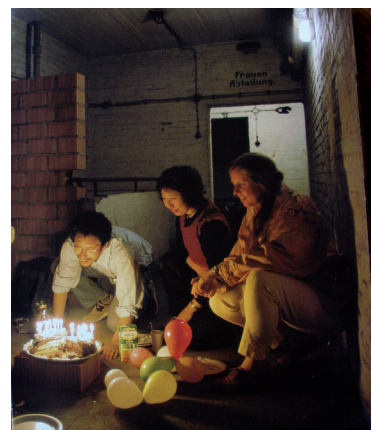
En el caso de **Yutaka Sone**, el tema escogido es el del cumpleaños, tal y como se puede ver en la obra videográfica *Birthday Party* (fig. 11, fig. 12) (1997), que realizó como encargo para Münster, ciudad destruida en la Segunda Guerra Mundial, y para la que lleva a cabo un proyecto cuya principal finalidad será la de crear un tiempo inexistente, usando un material conocido por todo el mundo.

Para realizar este proyecto, **Sone** permaneció en Münster durante un mes y medio celebrando su fiesta de cumpleaños en unos cien sitios diferentes: en casas de amigos, en la calle, en un parque público..., para crear un trabajo de vídeo que luego mostraría en otros lugares, como un pasaje de metro, una estación de autobuses... Es decir, lugares por donde la gente pasa, y en los que este artista buscaba exponer a la vez que contradecir el sentido de esta fiesta individual y personal que marca de forma especial un momento puntual de nuestras vidas, de forma que se podría decir que, con *Birthday Party*, **Sone** plantea la celebración del cumpleaños como esfuerzo antropológico con el que dar a conocer aspectos de la sociedad actual, como es que lo íntimo parezca público<sup>10</sup>. Como comenta el propio artista:

<sup>10</sup> Olivares, R., "Yutaka Sone", en *Exit: imagen y cultura*. [núm. 5], *Esto es una fiesta...* (cit.) pp. 93-97, cita p. 94.



Fig. 10 *Circo Calavera*, Paco García Barcos, 2000.



Figs. 11 y 12 *Birthday Party*, Yutaka Sone. 1997.

Lo bueno no está en el acto de hacer muchas fiestas de cumpleaños. Sin embargo, mediante la celebración de un evento de cumpleaños, de la cual todo el mundo tiene una al año, si se celebra en tu verdadero día de cumpleaños, se convierte en una fiesta de cumpleaños de verdad, y si se celebra en un día en el que no es tu cumpleaños, pasa mucho tiempo en una condición en la que nadie puede decidir si se trata de una *performance* o de una mentira dentro del vídeo.

Este tipo de mundo no existe en la realidad, sino porque es una “escultura”, se produce algo como una incidencia. Al final, yo quería crear un momento que no existe en ninguna parte utilizando un material que todo el mundo conoce<sup>11</sup>.

En este contexto, otro tipo de proyecto que cabe comentar es el que **Jeff Wall** lleva a cabo en *A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947* (fig. 13) (1990), en el que muestra el interior de una casa típica de los años cuarenta, de atmósfera extraña y claustrofóbica (por el inusual punto de vista que **Wall** utiliza, o por elementos como los globos atrapados en el techo, el reducido tamaño de las ventanas o la seria expresión de los niños invitados), y en la que tiene lugar la celebración de una particular e inquietante fiesta de cumpleaños protagonizada por un ventrílocuo al que todos miran y parecen escuchar, surgiendo aquí la pregunta de cuál es la historia que éste y su muñeco cuentan.



Fig. 13 *A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947*, Jeff Wall. 1990.

Es esta imagen recreación de una época en la que la televisión americana entretenía a la población con espectáculos de magia, cuentacuentos..., que **Wall** plantea como reflejo simbólico del tipo de celebración social actual<sup>12</sup>.

La celebración festiva y el carácter temporal que le es inherente, conforma también el eje fundamental de uno de los proyectos en el que **Pierre Huyghe** trabaja a

<sup>11</sup> Apud Murata M., “Yutaka Sone - ‘Happy Birthday’”. Interview with Makoto Murata”, en [http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp\\_i/articles/sone.html](http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp_i/articles/sone.html) (vi: 19 de febrero de 2009). Traducción propia.

<sup>12</sup> S. a., “Jeff Wall: Photographs 1978-2004”, en <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section2/img6.shtm> (vi: 20 de febrero de 2009).



través de la *performance*, que posteriormente documenta en fotografía o vídeo, medios estos que le llevan a hacer evolucionar su trabajo hacia un concepto cíclico del tiempo, a partir del que desarrolla *Streamside Day Follies* (Fiesta de Streamside) (fig. 14, fig. 15) (2003), un ambicioso proyecto de carácter lúdico y festivo, en el que esta noción de tiempo y exhibición se expresa mediante toda una serie de escenarios y personajes. Éste consistió en la celebración de una inauguración con la que buscaba explorar la construcción de tradiciones y rituales sociales en nuestra cultura. Con fecha de 11 de octubre de 2003, **Pierre Huyghe** creó un complejo residencial real, una nueva comunidad (situada al norte del estado de Nueva York, en un asentamiento suburbano de Fishkill, próximo al río Hudson) a la que llamó *Streamside Knolls*.

El nombre de *Streamside Day* hace referencia al primer aniversario de la creación del pueblo, cuya fecha, fijada en el calendario, será reflejada como celebración anual inventada para forjar la identidad de esta nueva comunidad, y que incluye toda una serie actividades lúdicas a partir de las que **Pierre Huyghe** logra que *Streamside Day* pase a formar parte del calendario de los habitantes de Fishkill, como fiesta popular.

El carácter festivo, carnavalesco, se evidencia en cada uno de los actos conmemorativos programados para la celebración de *Streamside Day*, que contó con un desfile, seguido del discurso de bienvenida del alcalde, una comida con tarta de cumpleaños incluida, además de la plantación de un árbol, música compuesta para la ocasión, disfraces y una peculiar procesión. Este proyecto se fundamentaba en la grabación de la celebración festiva como película, que comenzaba en forma de documental (semejante a cualquier película que trate un tema natural), para, a continuación, mostrar la celebración inaugural de un entorno urbano, en la que tendría lugar la conmemoración del cumpleaños de la ciudad de Stream Knolls.

Esta obra se podría, entonces, entender como un acontecimiento con el que **Pierre Huyghe** transforma el hecho artístico, no sólo en una celebración anual, sino en un proyecto social y arquitectónico con el que aborda uno de sus principales intereses, el del devenir temporal, con el



Figs. 14 y 15 *Streamside Day Follies*, Pierre Huyghe. 2003.

que buscará romper con los protocolos expositivos tradicionales y crear la existencia real de Streamside Knolls, celebrada anualmente por medio de un evento festivo.

Desde esta perspectiva de celebración festiva, un último punto que queda por tratar es el de los proyectos llevados a cabo por diferentes artistas o colectivos desde una vertiente social o de arte público. Tal es el caso de **Suzanne Lacy**, quien desde los años setenta busca profundizar en una determinada problemática comunitaria, contexto este en el que se halla *La piel de la memoria* (fig. 16), un ambicioso proyecto de arte público que **Lacy** llevó a cabo en un barrio de Antioquia, ubicado en Medellín (Colombia), y que aquí resulta de especial interés por el carácter celebratorio y carnalesco que subyace en el mismo. Para su desarrollo la artista requirió de la ayuda de organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, y de un equipo multidisciplinar compuesto por artistas, antropólogos, historiadores y arquitectos (que trabajaron a través de un complejo proceso no sólo artístico, sino también pedagógico), y apoyado por un grupo de residentes, que fueron los que le pidieron que desarrollase un proyecto que uniera a la comunidad.

Iniciado en junio de 1998 con una serie de talleres, su objetivo era, pues, el de ayudar a recobrar cierta unión entre sus habitantes por medio de toda una serie de eventos conmemorativos y rituales, cuyo resultado sería el de una instalación-museo y una *performance*-celebración de carácter carnalesco, que puso el broche final al evento. Se trataba de favorecer la reconciliación y convivencia futura por parte de los habitantes de la comunidad, y acabó transformándose en un encuentro artístico centrado en el dolor y la memoria, que funcionaría como lugar “ritual”

de duelo a la vez que de reconciliación festiva con respecto a la violencia sufrida por los habitantes de Medellín, por lo que, además de artístico, el proyecto se podría considerar etnográfico y social, pues para su desarrollo fueron llevadas a cabo toda una serie de investigaciones acerca de la memoria histórica del barrio, comenzando con la recolección de objetos bajo la premisa de que hubiesen sido de alguna manera representativos en las vidas de los habitantes del barrio: objetos como peluches o fotos de jóvenes muertos por la violencia, que fueron instalados en un *bus-museo*, el cual, como si de una exposición itinerante se tratara, recorrería los diferentes sectores del barrio<sup>13</sup>. Es decir, que



Fig. 16 Proyecto artístico de Suzanne Lacy, *La piel de la memoria*, 2005. Fotografía realizada por Pilar Riaño.

<sup>13</sup> Riaño Alcalá, P., “Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias”, en *Revista de Ciencias Sociales* (Quito), núm. 21, enero 2005, pp. 91-104, cita pp. 91-92.

una vez recopilados todos estos objetos “poéticos”, **Suzanne Lacy** y sus colaboradores los convirtieron en representación artística, exponiéndolos en ese bus-museo rodante, que se transformó en lugar de reflexión social y de encuentro entre los habitantes, a los que se les pedía que escribieran una carta con un deseo para un vecino desconocido.

Sin embargo, la sección del proyecto que cobra aquí un mayor interés es la de la celebración que tuvo lugar al finalizar dicha exhibición, pues al ritmo de comparsas deambuló una exuberante coreografía de bicicletas, mimos, contadores de historias, chirimías y zancos, a las que se unieron los ciudadanos para festejar la instalación de este *museo de la memoria*<sup>14</sup>. Se daba así lugar a una celebración festiva y simbólica que, bajo el propósito de conseguir un futuro más optimista para la comunidad, finalizó con la entrega, por parte de los mimos, de las mencionadas cartas, acto este cuyo objetivo era el de establecer importantes conexiones entre el presente y el futuro, entre sectores y vecinos, etc. En esta celebración final se retomaron, pues, algunos de los elementos claves de las celebraciones carnalescas, como el carácter procesional y lúdico, la música en directo, etc. A través de este ambiente festivo se pretendía propiciar un espacio neutral que posibilitase la congregación de todo el barrio en un acto colectivo. Y todo ello al son de unas comparsas que, unidas en un desfile, favorecerían un sentimiento optimista de futuro.

La celebración final se desarrolla como un acto colectivo y festivo que tiende un puente profundamente íntimo entre el vecino anónimo que escribió la carta y aquellos quienes la leen, entre los que abren las puertas de las casas y los que van por las calles, entre mimos, zanqueros y marchantes y los que se aglutinaron en las calles<sup>15</sup>.

*La piel de la memoria* resulta ser, pues, un proyecto de arte público, festivo, con el que **Suzanne Lacy** logra una importante reconciliación social, pues si bien las tensiones y conflictos del barrio de Antioquia no cambiaron de manera fundamental, gracias al mismo se favoreció la apertura a toda una serie de posibilidades ligadas a lo emocional y reflexivo.

Desde esta perspectiva de proyecto colectivo, cabría también comentar el trabajo realizado por algunas compañías que desarrollan un tipo de espectáculo cuyos límites entre lo teatral y lo artístico se hallan confusos. Tal es el caso de **Living Theatre**, o **Els Comediants** y **La Fura dels Baus**, en España, las cuales se constituyen como grupos multidisciplinarios, mezcla de música, teatro, artes plásticas, danza...

Por concretar alguno de los ejemplos, **La Fura dels Baus**, aunque surgida como teatro de calle y de pasacalles, pasa a crear un lenguaje propio

<sup>14</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 93-97.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 102.

con el que los artistas que la componen proponen otro tipo de espectáculo más visual, para el que parten de la improvisación, del teatro de sensaciones, retomando tanto los principios artaudianos como los de las vanguardias de las artes plásticas, el arte conceptual, el minimalismo, así como la *performance*, el *happening* o el *butoh* japonés, que reciclan e interpretan desde un carácter personal. En sus actuaciones, por otro lado, *La Fura* huye de los convencionalismos del disfraz para, en su lugar, hacer uso de diferentes recursos plásticos, como es el caso de sus primeros espectáculos en los que hacen uso del cuerpo desnudo para llevar a cabo lo que definirán como “camuflajes corporales”, pasando en proyectos sucesivos a incorporar un concepto mucho más urbano e industrial, en un espectáculo de simbiosis hombre-máquina que influye también en su vestuario<sup>16</sup>.

Tras lo expuesto es, pues, evidente que en el contexto contemporáneo los límites entre el arte y lo social resultan en muchas ocasiones confusos, aspecto este que será llevado al extremo por determinados colectivos que, a la vez que como expresión artística, muestran un claro carácter de reivindicación social, en relación con el carnaval.

El nacimiento de este tipo de colectivo social converge entre dos tipos de culturas diferentes, la cultura *rave* y las manifestaciones del tipo de la protesta ecológica radical, que en el Reino Unido serán simultáneamente criminalizadas a través de la Ley de Justicia Criminal de 1994, con la que se prohibía todo tipo de acción callejera: a partir de esta prohibición, y como manifestación festivo-reivindicativa contra dicha ley, surge el colectivo **Reclaim the Streets (RTS)** (*fig. 17*), que rompe con los modelos clásicos de manifestación pero mantiene un objetivo político, con acciones que se fundamentan en vanguardias artísticas como el *Dada* (se servirán de máscaras de colores y del propio cuerpo como modo de expresión). Es éste uno de los principales colectivos cuyas ocupaciones radicales y creativas influyen en que en los años noventa se originen nuevas formas de hacer política.

De ahí surgen las fiestas organizadas llevadas a cabo en Londres, cuyo funcionamiento será semejante al de las *free parties* de las comunidades *rave* de finales de los ochenta, es decir, se desarrollan de forma totalmente clandestina, sin solicitar permisos para su celebración, o difundiéndola su localización en el último momento para tomar de improviso a los organismos contra los cuales se manifiestan. Entre sus principales finalidades se halla la de abandonar el tipo de protesta tradicional, basada en la confrontación, para, en su lugar, crear otro tipo de reivindicación que irá de la mano del divertimento y el disfrute de sus participantes. Como comenta uno de los integrantes de Reclaim the Streets:

<sup>16</sup> Información por Àlex Ollé, uno de los directores artísticos de La Fura, para esta investigación.



Una de las cosas más hermosas de las *street parties* es que creas un espacio para que la fiesta suceda<sup>17</sup>.

Entre los numerosos actos de este tipo de colectivos cabría citar, por ejemplo, la manifestación llevada a cabo con el objeto de lograr más espacios libres y verdes en terreno público, y cuya estrategia fue la de tomar la calle para utilizarla y convertir ese espacio, habitualmente reservado para el tráfico y los vehículos, en un “nuevo lugar” abierto para la creatividad.

De acuerdo con la lógica de *Reclaim the Streets*, hoy las calles están cercadas. Lo que fueron los bienes comunes de la ciudad en un pasado mítico, los espacios de uso colectivo para la discusión y el intercambio en una comunidad social, han visto expropiado su uso. Lo que en el pasado permitió la privatización de la tierra, hoy lo representan los coches ocupando el espacio público urbano, impidiendo otro uso por parte de los habitantes de la ciudad<sup>18</sup>.



Figs. 17 y 18 Manifestaciones reivindicativas carnavalescas de Reclaim the Streets (RTS), y el grupo de Samba combativo Zacatum.

El comienzo de las *street parties* tiene lugar en 1995, se extienden entre 1996 y 1997 por toda Gran Bretaña hasta que en 1998 surge desde diferentes grupos diseminados por toda Europa la idea de realizar una *street party* global, momento este en el que se realizan manifestaciones como la de la Acción Global de los Pueblos (AGP), celebrada en febrero de 1998 en Ginebra, y que se basó en la unión de grupos y movimientos de todos los continentes del mundo (zapatistas, campesinos ecuatorianos, pescadores de Bangladesh, *okupas* urbanos suizos, etc.), con la finalidad de desarrollar una red que se confrontara al capitalismo mediante la acción directa. Esa *street party* global se hizo coincidir con la reunión convocada en Ginebra por la Organización Mundial del Comercio y el G8, en mayo de 1998, fecha en la que tiene lugar la celebración de *street parties* en unas setenta ciudades; en estas celebraciones destacará el comentado colectivo **Reclaim the Streets**.

Tras el éxito de aquella jornada dicha idea se repite, convocando un nuevo carnaval contra el capital, iniciativa esta que tiene lugar en centros financieros de todo el mundo. Sin embargo, pese al carácter festivo de estos eventos, no se trataba de un acto espontáneo, sino que para

<sup>17</sup> Expósito, M. (dir.), *La imaginación radical (carnavales de resistencia)*, [DVD documental] Hamaca, Barcelona, 2004.

<sup>18</sup> Hamm, M., “*Reclaim the Streets! Protestas globales y espacio local*”, en [http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/hamm01\\_es.htm](http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/hamm01_es.htm) (vi: 15 de abril de 2009).



su puesta en práctica se hizo necesaria toda una serie de asambleas y reuniones a partir de las cuales se organizaban los aspectos pragmáticos y tácticos de dichas celebraciones, que, además de evidenciar posturas políticas, como la del anticapitalismo, veían reforzado su significado carnavalesco y transgresor, todo ello a partir de unos tipos de prácticas que hablarán del placer de la rebelión.

Estas celebraciones carnavalescas combinan, pues, lo estético y lo político, la fiesta y el cambio social, el placer y las prácticas políticas, y todo ello a partir de conceptos abiertamente carnavalescos con los que se buscará generar una relación social diferente.

El vínculo entre estas dos manifestaciones, la de colectivos como **Reclaim the Streets** y el carnaval, también está presente en el hecho de que, a la vez que ambas muestran características lúdicas e infantiles (disfrute, música, juego y vivos colores), también propiciarán el peligro y lo incontrolable: es ésta la causa principal por la que el Estado ha intentado siempre coartar, de forma más o menos evidente, todo tipo de manifestación carnavalesca, estableciendo el carnaval en un determinado día y con unas condiciones prefijadas.

Como ya se ha comentado, el vínculo entre este tipo de manifestación reivindicativa y lo carnavalesco se evidencia también en otro tipo de cuestiones de carácter estético, que en el contexto que aquí nos ocupa resultan de vital importancia, como es el hecho de que en la acción del 18 de junio de 1999 en el centro financiero de Londres todos los integrantes hicieran uso de unas máscaras (en total unas ocho mil), que fueron clasificadas en cuatro colores, correspondientes a las cuatro tendencias políticas que integraban el colectivo: rojas, para simbolizar la solidaridad comunista; negras, las de los anarquistas libertarios; verdes, como manifestación de los valores ecológicos; y doradas, para aludir al dinero, pues el centro financiero era el lugar donde iban a manifestarse. Estas *street parties* organizadas servirán como principal fuente de influencia para las formas y colectivos de protesta anticapitalista surgidos posteriormente:

Los antidisturbios son rodeados con habilidad por un ejército de bailarinas, superhéroes, punks y tipos más o menos corrientes o vestidos de manera excéntrica. El grupo se acerca a los azules con actitud festiva y desafiante, y los cercados piden por radio que el aparato descienda un poco para terminar con todo aquello. La máquina volante permanece quieta, porque desde la central policial ordenan que es más importante tener una filmación exhaustiva de los rebeldes que rescatar a sus compañeros de armas. Abajo, los manifestantes parecen disfrutar, y mucho, de todo aquello: unos ríen y bailan desordenadamente a ritmo de música tecno; otros ocasionan grandes destrozos<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Apud., Expósito, M., (dir.), *La imaginación radical...* (cit.).

Los grupos de samba, desarrollan su acto reivindicativo a partir del ritmo y de una exuberante estética de corte carnavalesco, como es el caso de **Rhythms of Resistance**<sup>20</sup>, un grupo surgido en 1999 con ocasión de la reunión del Banco Mundial en Londres, a la que siguieron las de Barcelona o Praga, en la que cincuenta y cinco activistas, disfrazados con un traje de color rosa y plata, obstaculizaron de forma festiva al cuerpo policial, que se vio enfrentado a miles de personas que se manifestaron contra el control del FMI.

En palabras de *Rhythms of Resistance*, el Carnaval es:

- Una expresión de libertad que incluye la risa, el baile, la mascarada y la rebeldía.
- La ocupación de las calles, subvirtiendo los símbolos y los ideales de la autoridad. Donde los marginados toman el centro de la calle y la atención, dándole temporalmente la vuelta a la jerarquía social.
- El Carnaval no se puede observar, hay que tomar parte en él.
- Un Carnaval inesperado es un acto revolucionario<sup>21</sup>.

También en España surgirán otros colectivos similares, como es el caso de **Repercusión, Zacatum** (*fig. 18*) o **Samba da Rua (SDR)**, quienes utilizan el ritmo de samba como arma festiva a la vez que de concienciación política. Así, el grupo de **Samba Da Rua** nace del intento por hacer un poco más visibles las protestas de un pueblo de Madrid para, a partir de éstas, incorporarse a todo tipo de actuaciones sociales, cuya característica fundamental es, de nuevo, la de la alegría y la fiesta, de connotaciones carnavalescas, y la de la participación e implicación del público, para lo que, además de los ritmos y voces, harán uso de un “uniforme sambero” variable, y constituido de un determinado maquillaje y vestuario.

Si bien este tipo de propuestas reivindicativas carnavalescas se hallan alejadas del aspecto artístico planteado, sí interesa comentarlas por el fuerte vínculo que continúan manteniendo con lo plástico y lo carnavalesco.

SDR ofrece un espectáculo eminentemente callejero que se apoya en el pasacalles y en la animación de eventos en espacios amplios o abiertos, aunque también se adapta a salas y escenarios<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Este colectivo utiliza su página web <http://www.rhythmsofresistance.co.uk/?lid=514> como recurso de expansión y arma reivindicativa, volcando ahí todo su repertorio con la finalidad de que los visitantes interesados puedan tener unos patrones comunes que faciliten la unión con la que formar una masa crítica de *ritmistas*.

<sup>21</sup> Karpolov, L., “El Carnaval como acto revolucionario. *Rhythms of Resistance*”, en <http://www.taupada.net/pdf/reclaim.pdf> p. 1. (vi: 10 de abril de 2009).

<sup>22</sup> Información extraída de la página web del colectivo [www.sambadarua.org](http://www.sambadarua.org) (vi: 3 de marzo de 2009).

Tras lo expuesto se podría concluir diciendo que la fiesta de cierto carácter festivo carnavalesco, y las propuestas artísticas que han fundamentado su discurso en ella, tienen como nexo común el carácter subversivo, y la vulneración de lo cotidiano, a través de una postura creativa y artificiosa con la que se pretende construir otra realidad, cuyo sentido fundamental es el de la ruptura con el orden jerárquico impuesto, o con determinadas convenciones socialmente asimiladas, a través de una realidad lúdica.

*¿Son los artistas hoy los bufones de la sociedad del espectáculo?*<sup>1</sup>

A continuación se plantea un recorrido por el discurso de determinados artistas que se han interesado por el rol de clown o lo han adoptado como disfraz con el que asumir una nueva identidad, la del payaso, con la que van a plantear toda una serie de propuestas artísticas fundamentadas en la confusión y el absurdo.

A este respecto, se comienza hablando de la mueca (el primer signo burlesco en el que se va a profundizar, un gesto que derivará en la adopción del rol de clown), para pasar a comentar el discurso llevado a cabo por determinados artistas que han optado más bien por asumir múltiples roles bufonescos alejados de la estética clownesca tradicional, y que en muchas ocasiones servirán como recurso con el que exponer determinados aspectos de crítica social. El siguiente punto por tratar es el de aquellos artistas que, basándose en los convencionalismos de esta figura, se apropian de ella disfrazándose de clown, en muchas ocasiones, como representación simbólica del papel del artista en la sociedad. Por último, se pasa a hablar de aquellos discursos en los que, sin ser el propio creador el que asume, por medio del disfraz, la identidad de este personaje, el del payaso, sí que va a centrar su interés en la representación más o menos tradicional de esta figura. Y desde esta misma perspectiva se comentarán también algunos ejemplos de artistas que van a enfocar su interés en una perspectiva más general en relación al contexto circense.

Definida por la Real Academia de la Lengua como “contorsión del rostro, generalmente burlesca”, la mueca constituye, pues, un importante recurso gestual con el cual se van a explorar aspectos en torno al papel del artista en la sociedad. En el contexto del arte contemporáneo, a partir de los años ochenta, este gesto será utilizado como experimentación o

<sup>1</sup> “Autorretrato y ficción narrativa”, en *Mascarada*, [Catálogo de exposición].

crítica acerca de la construcción de la identidad y la apariencia, y cuenta con precedentes como el del *Autorretrato en forma de fuente* (fig. 1), fotografía perteneciente a una de las muecas realizadas por **Bruce Nauman** entre 1966 y 1967 como ejercicio de pasatiempo, cuando, encerrado en su estudio, decidió explorar su propio valor como artista<sup>2</sup>.

Lo de Nauman en la fuente es todavía una mueca, algo así como un gruñido de placer por saberse a solas y sin nada que hacer; agazapado; rebosante del agua que lo recorre alegremente. No es raro que el artista comience su tarea con una mueca [...] El artista moderno sobre todo saca la lengua, pone cara de pocos amigos, la descompone... Y es que hay que echarle cara<sup>3</sup>.

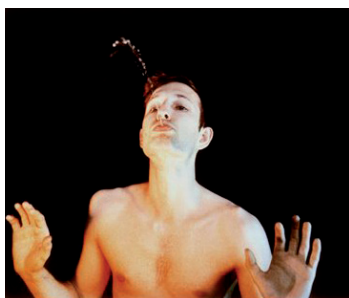


Fig. 1 *Autorretrato en forma de fuente*, Bruce Nauman. 1966 y 1967.



Fig. 2 *Clown Torture*, Bruce Nauman. Colección The Art Institute of Chicago. 1987.

Sin embargo a partir de finales de los sesenta, **Nauman** dejará de ser el protagonista principal de sus acciones y vídeos, para pasar estos a ser realizados por actores, tal y como se evidencia en *Clown Torture* (fig. 2) (1987), pieza ésta esencial de nuestro enfoque: consiste en una instalación en la que el disfraz de clown juega un papel fundamental, y en la que **Nauman** utiliza el sonido y el concepto de repetición, como elementos con los que generar toda una serie de situaciones insostenibles, además de plantear aspectos antitéticos, como el del juego y la tragedia, la violencia y el humor, a través de los que muestra un ciclo de acción cuyo protagonista principal es un clown, interpretado por un actor llamado Walter que representa una violenta escenificación en la que la frustración y el absurdo constituyen algunos de los elementos fundamentales. El propio artista comenta:

He oscilado continuamente entre ambas cosas, van y vienen. Es mucho más fácil hacerlo tú, que explicarle a alguien cómo hacerlo. Pero fue muy interesante en la pieza de *Clown Torture*, el actor, Walter, era tan bueno, e inventó tantas cosas, puso tanto ahí, que lo mejor era dejarle ser él<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> González García, A., "Inventando la pólvora", en González García, Á. (coord.), *El resto: una historia invisible del arte contemporáneo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, pp. 331-339, cita p. 333.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>4</sup> Nauman, B., "Entrevista con Bruce Nauman. El juego de la provocación" en *Lápiz*, Alberto López, J., Madrid, núm. 98, Diciembre, 1993, pp. 38-43, cita p. 42.



Esta instalación se compone de distintas proyecciones de vídeo que muestran un espectáculo protagonizado por un estrambótico payaso, disfrazado con traje y maquillaje de intensos colores, e inmerso en situaciones algo inquietantes y dificultosas, expuestas en alto volumen (además se escuchan de forma simultánea los sonidos y movimientos de las imágenes proyectadas), lo que junto a la posición inestable de los monitores resulta una composición general ambigua y desorientadora. Con ese payaso, **Nauman** logra reflejar determinados traumas, como es el caso de una de las secuencias en la que este grotesco personaje aparece gritando al que sería su antagonista fuera del monitor; o en otra, donde uno de sus dobles bufoncos repite incansablemente la frase “Pete y Repeat estaban sentados sobre una valla. Pete se cayó, ¿quién quedó?”, recitándola con gran variedad de expresiones: de locura, miedo, felicidad, etc., mientras se percibe la frustración del payaso por no ser capaz de finalizar o dar sentido a dicha historia.

En otro de los videos este payaso aparece realizando exasperantes intentos de llevar a cabo determinadas acciones, sin conseguir éxito alguno; o, en el desconcertante video final (cuya grabación parece haberse realizado con una cámara de seguridad de circuito cerrado), este clown se encuentra en un baño público, de nuevo inmerso en una situación de encerramiento, que constituye una de las obsesiones recurrentes a lo largo de toda la obra. Un quehacer, planteado por medio de situaciones angustiosas y una dimensión opresiva del espacio (pasillos, cubos o espacios cerrados...), que **Nauman** plantea a través de un payaso enmascarado de carácter ambivalente entre el miedo y la diversión, base de un discurso con el que buscará subrayar la soledad del individuo, así como reflexionar acerca de la posición del artista en la sociedad y la cultura<sup>5</sup>.

El trabajo de Nauman hace obvio su artificio, desde el empastelado maquillaje de los rostros de los payasos hasta las poderosas cuerdas que corren a través de cielorraso, paredes y piso. Con las actividades aconteciendo desde muchos ángulos y muy cercanos, el espectador –como el payaso– es el sujeto de la experimentación o la interrogación.

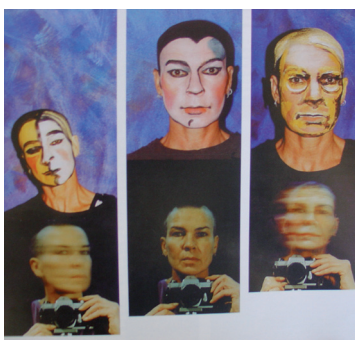
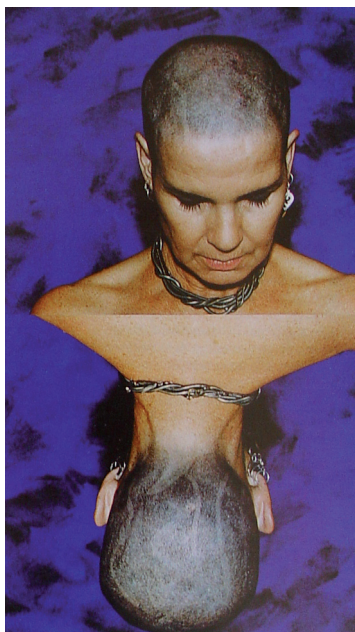
Este trabajo cuestiona al espectador su propia participación en los eventos que acontecen en la pantalla. Aludiendo a temas tan difíciles como la locura, la tortura política y la vigilancia, hace complejas conexiones entre teatro, medios y apatía. El maquillaje, el pelo y el vestuario de cada payaso actúan como disfraz para el actor o la persona que hay por debajo de ellos. Víctimas anónimas e incitadores de brutalidad y travesuras, estos payasos víctimas y victimarios parecen simultáneamente reales e irreales<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Benito, A., “20 obras de arte para ver antes de morir”, en <http://www.arteporlasvenas.com/?p=57> (vi: 20 de julio de 2009).

<sup>6</sup> *Cit. Ibid.* (vi: 20 de julio de 2009).

Otro tipo de discurso en torno a la exploración de la mueca, y en relación con el clown, es el planteado por **Ann Newmarch**, quien para el proyecto *Anti-Medusa/Risking Fifty* (fig. 3, fig. 4) (1995), opta por explorar este gesto, el de la mueca, como expresión plástica vinculada a los problemas implícitos en el proceso de hacerse mayor. A su vez, con este proyecto la artista alude a toda una serie de obras pertenecientes a la Historia del Arte, que aborda desde una mitología personal. Tal es el caso del conocido cuadro de Théodore Géricault *La balsa de la Medusa*, o el personaje de Medusa perteneciente a la mitología griega, que

**Newmarch** utiliza como metáfora, dentro del contexto de su trayectoria feminista, y en relación con las implicaciones políticas de “belleza” y apariencia personal como género político.



Figs. 3 y 4 Serie *Anti-Medusa/Risking Fifty*, Ann Newmarch. 1995.

El proyecto *Anti-Medusa/Risking Fifty*, de carácter ritual, se constituye de diferentes fases con dinámicas diferentes que **Newmarch** plantea por medio de cuatro operaciones distintas: la del diseño de toda una serie de surcos curvilíneos en su cabeza, la de afeitarse completamente, la de pintarse la cara y la cabeza con una serie de máscaras con las que adoptará la apariencia semejante a un mimo, y por último, la de unir las fotografías de dicho ejercicio en un espejo/imagen que las reproducirá en forma de doble, y que plantea como anulación de la identidad a causa de determinados acontecimientos en relación con la sociedad actual.

La fase inicial de dicho ritual consiste, pues, en el dibujo que la artista hace en su cabeza con la forma de estrías paralelas, unas serpientes sobre su oscuro pelo, que **Newmarch** plantea como representación del bucle curvilíneo de las gorgonas, y que van a juego con el collar de plata retorcido de serpientes que lleva entrelazado al cuello; el segundo paso es, como se ha comentado, el del afeitado, que **Newmarch** muestra como expresión de renuncia a la identidad, para, a continuación, crear una serie de retratos-mueca expresionistas, usando su propia cara y cabeza como simple superficie o fondo anónimo que convierte en pura imagen, y con los que va a aludir a la tradición de la pintura, al saltimbanqui, como el representado por

Picasso, Rouault, el retrato de la cara verde de Matisse... *Anti-Medusa/Risking Fifty* resulta un trabajo radicalmente narcisista, individual, e incluso obsesivo, si se compara con otros de sus proyectos, y funciona como mueca en forma de máscara que **Newmarch** plantea a través de su propia transformación<sup>7</sup>.

Otra artista que ha centrado parte de su obra en la exploración de cuestiones en torno a la identidad a través de la mueca, es la australiana **Angela Stewart**, quien emplea un tipo de pintura fotográfica (por medio del *cibachrome*) a la que añade, como formando parte de la escena, una serie de imágenes del período impresionista, el primer movimiento artístico en relacionarse con la fotografía. A este respecto, una de sus obras más interesantes es *Scrutinising Representation: Bonnard, Matisse & Köllwitz* (fig. 5) (1992), serie en la que, como guiño a la imagen del mimo, la artista aparece pintándose la cara a sí misma, pero en estilo impresionista y post-impresionista, pues **Stewart** cita a Renoir, Matisse, Bonnard, y sobre todo a Degas, como iconos del periodo que incluye el marco fotográfico: alude así a la dificultad e incluso imposibilidad de autorrepresentación fuera de la tradición histórica<sup>8</sup>.



Fig. 5 *Scrutinising Representation: Bonnard, Matisse & Köllwitz*, Angela Stewart. 1992.

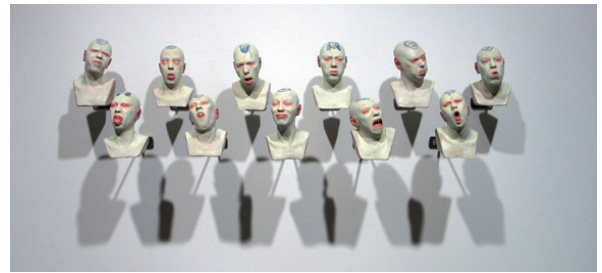


Fig. 6 *Choir*, Richard Stipl. 2005.

Finalmente, la mueca conforma también el recurso con el que **Richard Stipl** propone una reflexión sobre la apariencia y la construcción de la identidad, tal y como lo plantea en la serie *A Futile Attempt to Know Oneself* (2003), *Giant Slayer* (2004), o en *Choir* (2005) (fig. 6), que realiza autorretratándose frente al espejo por medio de una multiplicidad de expresiones faciales con las que investiga las diversas fases de ansiedad por las que pasa el hombre. **Stipl** muestra este proceso a través de su propio autorretrato, reproducido casi hasta la obsesión en un trabajo escultórico de pequeños rostros empolvados de blanco cuyas expresiones revelan los estados de ánimo más extremos e intensos<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Hansen, D., "Snake/Skin", en *ArtLink. Contemporary art of Australia and the Asia-Pacific. The Face*, ArtLink. Adelaida, Vol. 15 no 2&3, 1995, pp. 48-50, cita p. 49.

<sup>8</sup> Ross, H., "Facents of the Self", en *ArtLink. Contemporary art of Australia...* (cit), pp. 51-52.

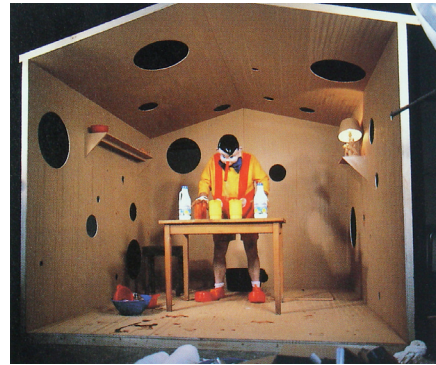
<sup>9</sup> Barragán, P., "Richard Stipl", en Panera Cuevas, F.J. (coord.), *Barrocos y neobarrocos: el infierno de lo bello*, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, p. 66.

Como se ha comentado, otro punto que se va a plantear es el trabajo llevado a cabo por determinados artistas que han optado por ser ellos quienes asuman múltiples roles bufonescos alejados de la estética clownesca tradicional, y que utilizan como recurso con el que exponer diferentes cuestiones, la mayor parte de las veces, de crítica social. Así, a partir de este recurso **Paul McCarthy** alude a la figura del artista como criatura no observada o desconocida, que a su vez relaciona con determinados complejos o dramas personales. El rol de bufón ya estaba presente en sus primeras *performances* de los años setenta, y estos conceptos forman parte de su discurso posterior, basado en la provocación y el uso de iconos, elementos, objetos y situaciones provenientes del ámbito doméstico y familiar (en concreto, del universo de la clase media americana), a través de los que este artista busca desmontar determinados tabúes en torno a lo que es valorado como políticamente correcto y respetable, utilizando para ello un lenguaje, la mayor parte de las veces grotesco, con el que criticar determinados aspectos de la sociedad actual, como el del ansia de consumo. Ésta se presenta como una pulsión compulsiva, tal y como lo evidencian los movimientos frenéticos que el artista muestra en la mayor parte de sus *performances* y acciones, para las que se inspira en las novelas televisivas y los dibujos animados de Disney, y que plantea por medio de unos relatos edulcorados a través de los que pretende evidenciar la opresión que sufre el individuo por parte de la sociedad: de ahí que muestre a un ser humano atrapado en las diversas situaciones en las que se encuentra, un clown diferente al sentido con el que habitualmente se le conoce, que se moverá entre el infantilismo y la irracionalidad, y a través del que este artista plantea la posibilidad de atravesar, abrir, etc., pequeños agujeros pertenecientes a objetos como latas y botellas que se hallan en la habitación en la que tiene lugar la *performance*. **Paul McCarthy** reproduce esta obsesión también sobre papel, para luego trasladarla a imágenes de mayor tamaño, en cuyo proceso de realización utiliza pinceles, ceras, carboncillos, lápices, o rotuladores, además de incisiones sobre la materia —aspecto éste clave de su trabajo—. En cuanto a sus recursos gráficos, pueden agruparse en tres apartados complementarios: los dibujos de estructuras, con un contenido puramente reflexivo e intelectual; los dibujos de contenido infantil, onírico o erótico; y los dibujos en los que **McCarthy** introduce la totalidad de su cuerpo. Todos ellos no constituyen un fin en sí mismo, sino que forman parte del proceso con el que el artista lleva a cabo sus *performances*, en las que también introduce los alimentos que forman parte habitual de la cocina americana: esta característica es frecuente en muchas de sus acciones, en las que la combinación entre cultura popular e industria del espectáculo constituye uno de los aspectos fundamentales.

Como su título indica, en *Bossy Burger* (1991), una de sus *performances*, de poco más de una hora de duración, que fue grabada en un estudio de



televisión que el artista alquiló durante un fin de semana, **Paul McCarthy** aparece disfrazado de cocinero con unos enormes zapatos de payaso y una caricaturesca máscara de Alfred E. Neuman, personaje extraído de la popular revista *Mad* (a quien el artista mostrará como grotesco icono perteneciente a la subcultura estadounidense más primitiva): a partir de éste, asume el rol de un presentador trastornado que, en el transcurso de una sórdida emisión culinaria televisada, y en un arrebató histérico, realiza acciones como la de auto-mutilarse dos yemas de los dedos de goma, o la de llevar a cabo una continua repetición de gestos automáticos<sup>10</sup>.



**Fig. 7** *Pinocchio Pipenose Household dilemma*.  
Performance, Paul McCarthy. 1994

McCarthy, a pesar de su comportamiento obsesivo, no se encuentra en trance, sino que representa premeditadamente un personaje entre absurdo y terrorífico, entre delirante y trágico, un clown que nos habla de los traumas y de los abusos<sup>11</sup>.

Otro de los personajes recreado por **Paul McCarthy** en sus *performances* es Pinocho, una de sus escasas fuentes de inspiración de origen europeo, con el que trabaja en diversos lugares y con diferentes medios. Con la figura de Pinocho plantea una serie de acciones en las que la participación del espectador es fundamental, y cuyo resultado da lugar a un extenso proyecto expositivo en el que se incluyen dibujos preparatorios, *storyboards*, o extractos en vídeo de la *performance Pinocchio Pipenose Household dilemma* (fig. 7), que **Paul McCarthy** produjo en (1994) para la galería Air de París (Niza), y que se desarrolló en una pequeña casita de madera llena de agujeros, en cuyo interior se encontraba él mismo disfrazado de Pinocho con unos enormes zapatos rojos, un *short* con tirantes, camisa amarilla, pajarita azul, guantes blancos, y una careta con los rasgos de este personaje de ojos redondos, mejillas sonrosadas, y un tubo rojo en la mitad del rostro. Mediante ese disfraz, **McCarthy** se muestra de nuevo en la *performance* como un grotesco bufón, en esta ocasión por medio de sonidos inarticulados, andar torpe y pesado, rostro infantil, y vestimenta en extremo llamativa, que contrasta con su fuerte constitución, al igual que la imagen de su cuerpo de adulto contrasta con una cabeza de muchacho. Con esta alienación del cuerpo **McCarthy** plantea el condicionamiento social al que nos encontramos expuestos:

<sup>10</sup> Ohrt, R., "El zombi del alfabeto", en Meyer-Hermann, E. (ed.), *Paul McCarthy: brain box dream box*, CAC, Málaga, 2004, pp. 138-155, cita pp. 144-145.

<sup>11</sup> Núñez, M., "Jackson Pollock y las máquinas de dibujar", en Gómez Molina, J.J. (coord.), *Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 443-465, cita p. 445.



de ahí el sentido de este personaje, tantas veces asociado al mundo infantil, y que en esta *performance* se muestra de forma contradictoria, por la corpulencia de una figura de aspecto inquietante y movimientos nerviosos y repetitivos<sup>12</sup>. La representación de Pinocho funciona como reflejo social: de ahí símbolos como el de la casita, el ketchup, o la interpretación de un ser agobiado y deformado que lleva a cabo toda una serie de actividades desordenadas y obsesivas que funcionan como reflejo y representación del funcionamiento de una sociedad inmadura como la actual. Este aspecto queda enfatizado por un entorno que limita sus deseos, y con el que plantea la necesidad social de ocupar el tiempo y el espacio en acciones que sustituyen a la razón. El protagonista aparece, pues, como un hombre aislado, como un extraño bufón en su casita de madera, sin entablar relación alguna con el exterior, y ocupando todo su tiempo en sus pulsiones: de ahí sus reiterados movimientos y vueltas sobre sí mismo, como personaje frustrado sin historia ni meta alguna, y cuya jornada consiste en jugar con elementos de consumo, lo que da lugar a una grotesca y desconcertante acción que el artista plantea como metáfora de unos “felices” consumidores, a la vez que como crítica a la producción y a la cultura del exceso<sup>13</sup>.

Cuanto más se identifica mágicamente al títere absoluto, menos él vive; más acepta reconocerse en un gran short rojo con largos tirantes del mismo color, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La monstruosidad del short y de la pilosidad en relación al hombre intentando que sus propios gestos no sean ya de él sino del muchacho simplón que los representa<sup>14</sup>.



**Fig. 8** Espectadores de la *Performance*, en la Galería *Air de París* (Niza), también disfrazados de Pinocho.

En el transcurso de esta acción **McCarthy** introduce a un muñeco o pelele, disfrazado también de Pinocho, al que convierte en su esclavo (como un doble privado de consciencia), representación del propio consumidor agotado ante la depredadora cultura industrial, y una vez finalizada dicha *performance*, procede a invitar a los espectadores de la galería a que se disfracen también de Pinocho (*fig. 8*), momento este en el que **McCarthy** decide terminar con esta soledad e ir en busca de “un nuevo amigo”, por medio de una acción que en esta ocasión trans-

<sup>12</sup> Masséra, J.Ch., “Scoutisme et jeunesses pinocchiennes (où l’on voit quelque chose de grave s’est produit)”, en Masséra, J.Ch. y Jones, A. (coords.), *Paul McCarthy, Pinocchio*, Reunión de los Museos Nacionales, París, pp. 15-26, cita p. 16.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 17. Traducción propia.

curre en una gasolinera, donde propone una nueva payasada, en esta ocasión en torno a un Twingo, coche de estética similar a un juguete, que Renault prestó al artista durante dos horas: el artista invirtió ese tiempo en “jugar” con su nuevo amigo, mostrando a este coche como un producto alejado de su finalidad inicial de mero objeto utilitario, para, en su lugar, presentarlo como ejemplo de regresión y manipulación social.

**McCarthy** realiza también otras propuestas con el personaje de Pinocho, como la acción colectiva que llevó a cabo en París, dos años después de que se inaugurara Euro Disney, y en la que hizo desfilar por el Arco del Triunfo a un centenar de hombres disfrazados de este personaje, en el mismo lugar por el que cincuenta y cuatro años antes habían desfilado los Nazis, planteando así un paralelismo entre el imperialismo cultural americano y la ocupación nazi, entre la invasión del imaginario por parte de los estudios Disney, y la simulación de una Francia ocupada por un enemigo disfrazado con los rasgos de un personaje nacido en Europa, y retocado por los despachos de los estudios Disney<sup>15</sup>.

En *Painter* (fig. 9) (1996), otra de sus *performances*, la farsa es todavía más evidente, pues en esta ocasión **McCarthy** aparece en calzoncillos y bata de pintor, con una enorme nariz como la de un payaso, unos enormes guantes de goma y una peluca, como elementos con los que busca replantear determinados tópicos en torno a la figura cultural de De Kooning: de ahí que se encuentre rodeado de pinceles, tubos de pintura y rodillos de tamaño gigante, trabajando frenéticamente en la producción de obras propias del *action painting*. En el transcurso de esta *performance* (filmada en Hollywood, en un estudio cinematográfico que tiene la apariencia de un desordenado taller), un **McCarthy** totalmente concentrado en su rol lleva a cabo toda una serie de acciones absurdas e irónicas, como la de caminar con un enorme pincel echado al hombro, para a continuación arrojarlo con aire decidido sobre una tela situada frente a él, en un acto acompañado del sonido gutural de un motor. Las pinturas resultantes podrían ser consideradas como parodia irónica sobre el expresionismo abstracto<sup>16</sup>.



Fig. 9 *Painter. Performance*, Paul McCarthy. 1996.

<sup>15</sup> Para estos párrafos Cfr. *Ibid.* pp. 20-25.

<sup>16</sup> Ohrt, R., *op. cit.*, p. 142.

Otra de sus *performances* es *Tokio Santa* (fig. 10) (1996), que **McCarthy** realiza en la Tomio Koyama Gallery de Tokio, un local ocupado anteriormente por un restaurante, y que permitía una perfecta visibilidad a los transeúntes, aspecto este que ayuda a enriquecer el sentido de una acción en la que el artista aparece asumiendo nuevos roles caricaturescos, esta vez el de Papá Noel, con una careta de goma y un traje rojo (o el de reno, con otro traje de color anaranjado), si bien la forma del personaje navideño interpretado por el artista, será muy diferente a aquella con la que se le identifica normalmente, pues el artista aparece en pleno proceso creativo, imbuido en una continua producción de obras sobre papel. Esta vez **McCarthy** escoge, pues, a un personaje considerado socialmente como centro de un acontecimiento que, junto a otras celebraciones locales, se encuentra en muchas culturas, y cuya importancia estriba principalmente en ser un icono en el que se proyectan los deseos colectivos. En esta *performance*, en vez de un saco lleno de regalos, ofrecerá toda la producción artística realizada por un Papá Noel encerrado en un local cuyas cristalerías, permiten a los transeúntes contemplar lo que acontece dentro, donde, inclinado sobre el papel, un grotesco Papá Noel aparece dibujando frenéticamente en una violenta, espontánea y compulsiva producción, para a continuación pegar estos dibujos de gran tamaño en el escaparate, hasta el punto de ocultar totalmente el interior<sup>17</sup>.

El artificio del disfraz, es, pues, utilizado por **McCarthy** para mostrar la figura del artista como un grotesco bufón en pleno trance de creación, con movimientos y gestos continuos que le llevan de la mesa al escaparate, entre el escenario y el papel, entre las paredes y los materiales que maneja, y con los que perseguirá atravesar o agujerear el soporte de acción, es decir, las propias hojas de papel.



Fig. 10 *Tokio Santa*. Performance, Paul McCarthy. 1996.

Este es, pues, otro de sus clowns con el que **McCarthy** dramatiza las formas actuales de alienación del cuerpo y de las conciencias, formando parte de su amplia gama de disfraces a través de los que muestra al artista como un bufón crítico al que introduce en lugares tan dispares como el interior de un desmantelado decorado proveniente de la antigua *sitcom* *Family Affairs* (donde realiza *Painter* o *Bossy Burger*), o los diversos escenarios en los que lleva a cabo la interpretación del personaje de Pinocho, que plantea como análisis crítico y subversivo acerca de la situación de precariedad y decadencia en la que se encuentra la sociedad actual.

<sup>17</sup> Meyer-Hermann, E., "Tokio Santa", en Meyer-Hermann, E. (ed.), *Paul McCarthy...* (cit.) p. 156.

Muchas veces he pensado que ciertos tipos de objetos aparecen recurrentemente en mi trabajo. Las referencias arquitectónicas son igualmente obsesivas. Y las máscaras. La máscara en el sentido de ser un medio ambiente. Mi cabeza está adentro de la máscara, estoy mirando desde agujeros que se hallan a 1 cm de mi cara. Mi voz cambia dentro de la máscara; es difícil respirar. También hago esta conexión de la máscara en referencia a la cámara. El ojo de la máscara es similar al lente de la cámara o al encuadre de la cámara. No puedes ver más allá del encuadre del agujero. Hago esta metáfora del agujero como una metáfora del control cultural, lo que puedes ver y lo que no puedes ver<sup>18</sup>.



Fig. 11 *La bataille des tartes*, Pierrick Sorin. 1994.

El aspecto subversivo e irónico característico de la figura del bufón constituye también el personaje fundamental del discurso de **Pierrick Sorin**, quien asume este rol para, desde una doble vertiente narcisista y social, interpretar a una multiplicidad de personajes con los que refleja y evidencia la ideología social establecida.

El clown interpretado por **Sorin** muestra también intentos absurdos y repetitivos por conseguir determinadas finalidades que no le llevan a nada: de ahí que sus acciones sean definidas como espectáculo tragicómico basado en el fracaso, donde la risa y el malestar se intercambian y complementan, pues con frecuencia el artista se entrega a toda una serie de tareas imposibles que perfectamente se podrían trasladar a la propia existencia y al propio espectador. El medio técnico utilizado por **Pierrick Sorin** es el de la autofilmación, ya que se centra en un solo personaje, él mismo interpretando los diversos roles en los que luego se proyecta como imagen virtual que muestra, la mayor parte de las veces, en forma de pequeños teatros ópticos basados en la humillación y la baja opinión de sí mismo. Este discurso le sirve también para aludir al arquetipo de artista incomprendido que, encerrado en su taller, se enfrenta a la nueva creación, con lo que ridiculiza el mito romántico del artista<sup>19</sup>.

Para sus payasadas retoma los gestos y actitudes de conocidas personalidades cómicas del mundo del cine y el teatro, tal y como muestra en los reiterados guiños hacia cómicos como Charlot, el Gordo y el Flaco, o el rostro triste y expresivo de Buster Keaton, minuciosamente estudiado por **Sorin** desde pequeño.

<sup>18</sup> Stiles, K., "Entrevista a Paul McCarthy por Kristine Stiles", en [http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Paul\\_McCarthy.htm](http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Paul_McCarthy.htm) (vi: 8 de noviembre de 2010).

<sup>19</sup> Álvarez Basso, C., "Los mirones de Pierrick Sorin", en Doctor Roncero, R. y Álvarez Basso, C. (coords.), *Espacio uno II*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid, 1999, p. 88.

Si el provincialismo desgarrado forma parte del acto básico de Sorin, éste es también su camuflaje<sup>20</sup>.

Otro factor clave de sus representaciones es su aspecto compulsivo y autoagresivo, de forma que, frente al carácter lúdico, en su trabajo subyacen elementos de una mayor complejidad, tal y como se evidencia en vídeos como *De la peinture à l'hygiène* (1992), donde aparece lanzando escupitajos de pintura a la cámara (como representación del propio espectador), o en *La bataille des tartes* (fig. 11) (1994), una videoinstalación en la que **Sorin** retoma la clásica secuencia cómica de cine mudo del tartazo en la cara, dotándola de nuevos significados, pues aunque en un principio esta imagen asume el sentido cómico de un protagonista (el propio artista) semidesnudo y de aspecto frágil que es agredido por el lanzamiento de tartas, conforme avanza la secuencia, la acción irá adquiriendo un matiz más agresivo, ya que este débil personaje recibe, en tan solo unos minutos, cientos de ellas, por lo que un motivo que en principio parece divertido, se va transformando en un acto violento, combinación entre la figura del clown y la del artista sufridor. A la vez, en estas acciones **Sorin** refleja el carácter agresivo y masoquista que van asumiendo muchos de sus vídeos y proyecciones, donde la figura del artista será representada como un “actor social”.

Por otro lado, la idea del doble es también planteada por **Sorin** por medio de una serie de cuatro vídeos en blanco y negro reunidos bajo el título de *Pierrick et Jean-Loup* (1994), en los que el artista y su alter-ego retoman la estética del cine mudo para mostrar las peripecias cómicas de dos hermanos, ambos interpretados por él, y a través de los que reflexiona sobre aspectos en torno al individuo y la creación, al confundir una portería de fútbol con una escultura pública.

Otra característica de su obra que cabe comentar es la representación que hace de sí mismo desde una doble vertiente de actor y espectador, con ejemplos como el de otro de sus proyectos de vídeo, *Un spectacle de qualité* (fig. 12) (1996), en el que **Sorin** busca tanto cuestionar la actitud y función del espectador, como poner en evidencia la noción de espectáculo propia de la sociedad actual (de ahí que en muchas de sus piezas introduzca a un espectador apático o sádico)<sup>21</sup>.



Fig. 12 *Un spectacle de qualité*, Pierrick Sorin. 1996.

Desde esta perspectiva crítica cabría también añadir su forma de reproducir aspectos de la propia existencia, como la interpretación que

<sup>20</sup> Storr, R., “Bajo el signo de Sad Sack”, en Ponsa, M. (coord.), *Pierrick Sorin* [Catálogo de exposición], Fundación La Caixa, Barcelona, 2003. pp. 12-43. cita p. 23.

<sup>21</sup> Álvarez Basso, C., *op. cit.*, pp. 88-89.



hace de una de sus desastrosas jornadas en el vídeo *L'homme qui a perdu ses clefs* (1999), en el que aparece un pequeño **Sorin** moviéndose con gesto cómico y nervioso, en busca de sus llaves, en un acto repetitivo que se muestra como metáfora filosófica acerca del vacío que recubre la propia existencia. Estas imágenes van, a su vez, acompañadas de primeros planos de este personaje y de sus gestos: se enfatiza así el acto de perder las llaves por medio de una acción en la que de nuevo el artista convierte un simple acto cómico en un hecho dramático.

La variedad de sus interpretaciones se evidencia también en proyectos como *Sorino le magicien* (1999), en el que plantea un tema tan recurrente como el de la magia, la fantasía y la prestidigitación; o *Titulo variable* (1999), que es el título general de un conjunto de piezas numeradas en las que **Sorin** asume el rol de toda una serie de personajes pertenecientes a una misma familia (el hijo, de pantalón corto y visera, la mujer, etc.), que giran sin cesar alrededor de un disco de vinilo cuya música suena al revés, mostrándose como un acto reiterativo y cíclico con el que plantea ciertos aspectos existenciales.

En lo que respecta a sus recurrentes disfraces, cabe destacar la interpretación que hace de la videoinstalación *Chorégraphie d'aujourd'hui* (fig. 13) (2001), en la que un **Sorin** disfrazado con un extraño traje plateado, aparece entre peces (proyectados) bailando una coreografía basada en la repetición. Sin embargo este pequeño personaje, un tanto ridículo, se detiene sin sentido alguno para mirar a un “director de escena virtual” que parece estar fuera del objetivo: se provoca así cierto distanciamiento tanto en lo que respecta al papel del actor como a la propia obra.

Otros roles del artista son los diversos componentes de un grupo musical que presenta en *AkiLosEro* (fig. 14) (2001), vídeo con formato de videoclip en el que, disfrazado de los tres componentes de un grupo (guitarrista, cantante y pianista), interpreta una canción cuya letra (inventada, improvisada, e incomprensible) parece ser una mezcla de rumano y árabe, y cuya ambigua actuación, propia de un programa de variedades de televisión, es planteada como proyecto artístico, desde un evidente carácter irónico y bufonesco.

Por último, entre sus variadas interpretaciones, y dentro del contexto del arte contemporáneo, cabe comentar *Nantes, projets d'artistes*

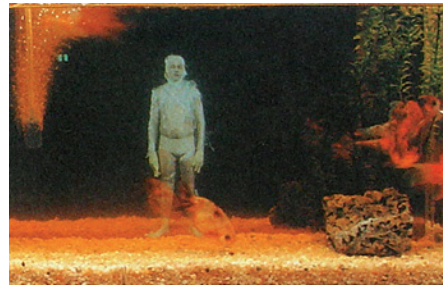


Fig. 13 *Chorégraphie d'aujourd'hui*, Pierrick Sorin. 2001.



Fig. 14 *AkiLosEro*, Pierrick Sorin. 2001.

(2001), un falso documental en el que **Sorin** plantea unas apropiaciones que le sirven para criticar aspectos en relación a los organismos públicos y el funcionamiento del arte, asumiendo, en esta ocasión, el rol de diferentes artistas europeos, hombres y mujeres, que con sus proyectos llevan a cabo una supuesta intervención<sup>22</sup>. Su discurso cómico, desde sus películas en Súper 8, hasta el arte del vídeo, cubre un trasfondo trágico en el que la simplicidad es solo aparente, pues sus absurdos episodios, basados en la estética del fallo, le sirven, por un lado, para recrear su propia historia, la de un torpe bufón que se muestra la mayor parte de las veces en solitario; y por otro, para reflejar determinados aspectos sociales de forma crítica, pues bajo su apariencia frágil y cómica, **Pierrick Sorin** plantea cuestiones clave en torno a la cultura oficial<sup>23</sup>.

Desde esta perspectiva, también el artista holandés **Teun Hocks** opta por interpretar a la figura del clown en sus puestas en escena fotográficas, presentadas en forma de cuento comprimido en una sola imagen. En ellas sitúa a un único personaje, él mismo disfrazado de *Everyman* (personaje para el que varía el disfraz dependiendo de la escena representada), a través del que narra diferentes situaciones, las de este clown solitario que aparece como representación paródica y absurda de la existencia humana, y para lo que se basa en asociaciones y metáforas de signos identificables con el mundo real, desde un aspecto paródico. Es decir, que como único actor de una comedia de costumbres, **Hocks** se convierte así mismo en un personaje en busca de autor<sup>24</sup>. El propio autor comenta:

Estoy seguro de que tiene que haber algo mío en ello, porque a veces es muy fácil para mí hacer este papel, pero no es directamente autobiográfico. Yo siempre intento hacer algo que sirva para todo el mundo. Esto es justo como un sueño colectivo<sup>25</sup>.

A través de estas escenas **Hocks** retoma la forma antigua del teatro convencional, pues uno de los aspectos que considera fundamentales es el de que el espectador vea realmente a un hombre haciendo un espectáculo.

Este discurso narrativo, fundamentado en la puesta en escena, va a su vez acompañado de un largo proceso de elaboración, ya que primero **Hocks** pinta el escenario, para a continuación introducirse a sí mismo

<sup>22</sup> Sala Rekalde y Fundación La Caixa, *Pierrick Sorin* [DVD documental de la exposición organizada por la Fundación La Caixa, Barcelona, del 19 de febrero al 20 de abril de 2003].

<sup>23</sup> Allain, P., "Los nuevos narcisos", en Doctor Roncero, R. y Álvarez Basso, C. (coords.), *Espacio uno II*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid, 1999, p. 93.

<sup>24</sup> Pérez, L.F., "Teun Hocks o la melancolía del virtuoso", en *Exit. Imagen y Cultura* [núm. 13], *Sentido del Humor*, Madrid, Febrero / Abril, 2004, pp. 46-56, cita p. 46.

<sup>25</sup> *Apud* Koplos, J., "Teun Hocks: performances for a single eye", en Grubb, N. (ed.), *Teun Hocks*, Aperture, Nueva York, 2006, pp. 5-19, cita p. 13. Traducción propia.

como *Everyman*, y fotografiar la escena, que posteriormente retoca con finas capas de óleo: es un largo proceso que le sirve para jugar con los límites de la percepción y de la apariencia, por medio de una serie de narraciones visuales en las que se observan reminiscencias de cierta forma de literatura europea (más concretamente, del norte de Alemania), conocida como *novela de formación*<sup>26</sup>, además de mostrar semejanzas con respecto a la pintura flamenca del siglo XVII (por la observación empírica y la descripción de la vida ordinaria que estas muestran), o con la obra de René Magritte. A estas particularidades se añade el carácter onírico de determinadas experiencias que forman parte de nuestra realidad cotidiana, y que el artista alterna a su vez con situaciones irracionales.

Otra de las características de sus puestas en escena es que, en muchas ocasiones, **Hocks** pone el ambiente atmosférico, como tormentas de viento o deshielo, a las que su protagonista parece encontrarse tan solo ligeramente enfrentado, con lo que se crea un tipo de narración que transmite, siempre bajo un tinte paródico, una distanciada soledad, la de un clown que no tiene ningún tipo de conexión social. Estas imágenes, todas ellas sin título, resultan totalmente artificiales, pues son pintadas y no reales, a lo que habría que añadir su carácter bufonesco, todavía más evidente en escenas como *Untitled* (fig. 15) (1994), en la que **Hocks** aparece semi-disfrazado de polichinela, y en la que lo primero que llama la atención son las máscaras grotescas, los sombreros de cucurucho, y el rostro triste de *Everyman* reflejado en el cristal. La interpretación que **Hocks** hace del bufón es también muy evidente en otras muchas de sus escenas como *Untitled* (fig. 16) (2000), en la que *Everyman* aparece haciendo equilibrios con unas enormes letras que forman la palabra *show*; o aquella en la que éste aparece con un pequeño gorro de cartón en la cabeza, con una cinta de serpentina tapándose los ojos, y andando a tientas por una superficie que, se adivina, es la luna.

*Everyman* es, pues, el protagonista único de unas escenas, en cierta forma existenciales, en las que este personaje, de nuevo inspirado en la figura de Buster

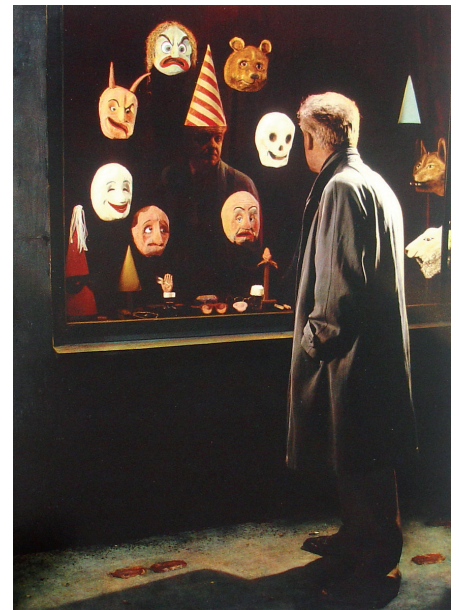


Fig. 15 *Untitled*, Teun Hocks. 1994.

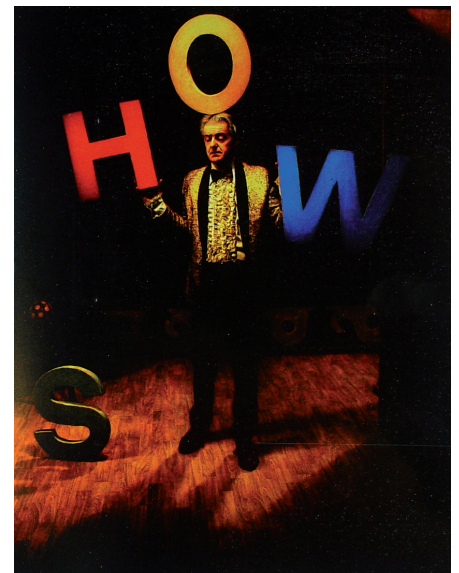


Fig. 16 *Untitled*, Teun Hocks. 2000.

<sup>26</sup> Pérez, L.F., *op. cit.*, p. 50.

Keaton, se halla eternamente atrapado en las diferentes situaciones en las que se encuentra inmerso, lo que da lugar a unas imágenes que hablan de la confrontación del ser humano con los diversos problemas que forman parte de la vida, como el fracaso.

Otro artista que centra su discurso en esta temática es **Erwin Wurm**, quien se sirve de la fotografía, el vídeo y una expresión próxima al arte conceptual y de *performance*, para representar toda una serie de posturas y situaciones cómicas, absurdas y surrealistas, que se sitúan entre lo artístico y lo filosófico, y con las que plantea una crítica irónica respecto a determinadas actitudes sociales. A estas características cabría añadir el hecho de que una de las principales genialidades de **Erwin Wurm** es utilizar todo lo que se encuentra a su paso, como objetos o actitudes cotidianas, para dar forma a sus esculturas vivientes, con las que crea un extraño mundo inventado en el que sus protagonistas realizan toda una serie de actos simples o desconcertantes (de nuevo influencia de Buster Keaton), a través de los que cuestionar determinados criterios relativos al convencionalismo de lo que es socialmente considerado como normal.

Junto a estos objetivos, cabría comentar el tratamiento que hace **Wurm** de la escultura (viviente), como reflexión irónica con respecto a fenómenos como el del *objet trouvé*, el *ready-made*, el arte conceptual o el de *performance*, a la vez que va a considerar el cuerpo real como escultura, combinando cuerpo y ropa, y mostrándolos según unas cómicas instrucciones escritas y dibujadas. A este respecto, no será siempre él quien asuma el papel de bufón, pues también profundiza en esta figura a través de diferentes personas a quienes muestra con gestos cómicos y extraños, o en posturas imposibles.



Fig. 17 Serie *One minute Sculptures*, Erwin Wurm. 1997.

Por medio de estas escenas, fruto de un trabajo fácil y sencillo, plantea la posibilidad de que la obra de arte pueda hacerla cualquiera con cualquier cosa (artículos domésticos, ropa, comida), o siguiendo unas simples instrucciones, tal y como se evidencia en *One Minute Sculptures* (fig. 17) (1997), una acción cómica en la que aparece un hombre posando con diferentes objetos, como rotuladores o pequeños botes para carretes, parcialmente introducidos en los diversos orificios de su rostro: orejas, nariz, boca, etc.: al transformarla en obra estable y convertirla en fotografía, **Wurm** la propone como escultura de un minuto.



Estos conceptos forman parte de un trabajo que no solo está centrado en el humor irónico, sino también en la investigación en torno a la duración del tiempo artístico, es decir, dónde empieza y dónde termina una forma artística, o cuál es el momento en el que un objeto se convierte en *performance* o la acción en escultura. Así se evidencia también en otras de sus propuestas, como *The Bank Manager in front of his Bank* (fig. 18), perteneciente a la serie *Outdoor Sculpture Cahors* (1999), en la que, como el título indica, aparece un hombre de aspecto serio y con traje de chaqueta, sosteniendo dos enormes palos con los orificios de su nariz; o la serie *Instructions for Idleness* (2001), constituida por cuatro escenas en las que, como el título indica, se proponen determinadas situaciones socialmente inaceptables, que serán protagonizadas por una sola figura, la de un hombre de mediana edad cuyos gestos, vestimenta y actitud, irán acompañados de un breve texto explicativo: *Échate la siesta en el baño de la oficina; Nunca respondas; Duerme durante dos meses; o Quédate en pijama todo el día*<sup>27</sup>.



Fig. 18 *The Bank Manager in front of his Bank*.  
Serie: *Outdoor Sculpture Cahors*, Erwin Wurm. 1999.

Con respecto a la idea de dar al objeto el valor de una escultura, **Wurm** se inspira no solo en los conceptos mencionados anteriormente, sino en la que será su influencia más directa, Franz Erhard Walter, a quien dedica una de sus “payasadas”, *Make your own Franz Erhard Walter* (2001), consistente en una escena en la que su protagonista se rodea cuerpo y cabeza con una silla de tela plegable, siguiendo para ello unas instrucciones previamente dibujadas.

Otro de sus trabajos cómicos y absurdos, *Aristotelian short circuit (Philosophy-digestion)* (2004), **Wurm** propone una escena en la que su único protagonista se encuentra sentado en un velador y sosteniendo en su boca un plato de pollo con patatas.

En otras ocasiones plantea estos mismos conceptos inflando a sus personajes, aludiendo así a la obsesión por el adelgazamiento, y su contrario, la gordura, propia de una cultura del exceso.

Esta expresión cómica o burlesca constituye también la base argumental de otras muchas de sus series, en las que los extraños comportamientos

<sup>27</sup> Olivares, R., “Este no es un texto de un minuto”, en *Exit. Imagen y Cultura* [núm. 13], *Sentido del Humor...* (cit.), pp. 74-84, cita p. 81.





Fig. 19 "Untitled". Serie Clowns, Cindy Sherman. 2004. Metro Pictures, Nueva York.



Fig. 20 "Untitled" n° 411. Serie Clowns, Cindy Sherman. 2003. Metro Pictures, Nueva York.

y la exageración gestual de los rostros de los retratados son utilizados por **Wurm** como burla y crítica en relación con la banalidad implícita en algunas de las necesidades propias de nuestra sociedad y el arte, de ahí que en su obra sea todo factible de convertirse en material artístico<sup>28</sup>

A partir de esta lógica basada en el absurdo, **Wurm** plantea cuestiones relacionadas con el estado de ánimo individual y social, que, al igual que las planteadas por **Teun Hocks**, se hallan próximas a la estética surrealista, si bien con una forma muy diferente de enfrentarse a la existencia, pues mientras las propuestas de **Teun Hocks** están imbuidas de un aire melancólico vinculado a la pintura y el surrealismo, las payasadas de **Edwin Wurm**, se apoyan más en aspectos de la sociedad actual, a partir de los que busca criticar, con humor, no solo la sociedad actual, sino las formas plásticas contemporáneas.

Un tercer punto que va a tratarse es el de aquellos artistas que, por medio del disfraz, llevan a cabo una apropiación literal de la identidad y apariencia del clown, como es el caso de **Cindy Sherman**, cuya extensa obra en torno al disfraz es también objeto de mención en este capítulo ya que a su continua suplantación de identidades se añade ésta, la del clown<sup>29</sup>, tal y como lo plantea en "Untitled" / Clowns (fig. 19) (2004), una serie fotográfica constituida por dieciocho instantáneas de colores intensos y manipuladas digitalmente, en las que, basándose en los convencionalismos de esta figura, vuelve a utilizarse a sí misma como modelo, esta vez caracterizándose de payaso por medio de una estética vinculada a su propia identidad.

**Cindy Sherman** plantea su interpretación de esta figura a través de unos personajes de ambiguo significado, entre bobo y amenazante, en los que se van descubriendo otros detalles que les dotan de una nueva interpretación. Tal es el caso de *Untitled* n°411 (fig. 20), un retrato fotográfico en el que, sobre un co-

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>29</sup> Debido a la extensa variedad transformista de la obra Sherman, ésta, como la de otros artistas, es comentada en varios capítulos de esta investigación.

lorido fondo degradado (del amarillo claro al rosa intenso, hasta llegar al tono rojo sangre), aparece superpuesta la imagen de un payaso, en realidad la propia artista disfrazada por medio de un recargado y característico maquillaje de rostro blanco y enorme mancha roja que le bordeará la boca y la nariz, en sustitución de la típica nariz redondeada. A esto se añaden otras características que proporcionan a la imagen un carácter sutilmente grotesco, como el rasgado de color rojo en los ojos, semejante a una cuchillada, los dientes pintados en el labio inferior, o el collarín cervical que se adivina bajo un transparente pañuelo azul anudado a la garganta, y que se alude, quizás, a la dureza propia del mundo circense, la cual **Sherman** extrapola al contexto artístico en general, pues al igual que el artista ante la obra que va a realizar, el clown es su propio autor, director, maquillador, etc. Así, por medio de unos personajes que transmiten una ambigüedad tragicómica, representa el papel del propio artista en la sociedad, mostrándolo como un bufón perteneciente al mundo del espectáculo<sup>30</sup>.

También en el ambiente carnavalesco que subyace en la obra de **Marnie Weber**, el disfraz de payaso va a asumir una importancia fundamental, junto a influencias como la del arte surrealista, las puestas en escena de Pierre et Gilles o Sherman, o la atmósfera irreal propia de cuentos fantásticos como *Alicia en el País de las Maravillas*, o *El Mago de Oz*.

Sus fantasiosas narraciones a su vez se basan en conceptos feministas que la artista plantea por medio de recargados maquillajes y disfraces de animales y payasos, que se presentan como fábula moderna y como un cuento ficticio, iniciado en el 2005 y protagonizado por las componentes del grupo de música femenino *Spirit Girl*<sup>31</sup>, a quienes **Weber** muestra viviendo inquietantes aventuras, caracterizadas con una estética inocente de mujeres-niña, de largos cabellos (pelucas), y dentro una atmósfera irreal donde las diversas máscaras, el cruce de géneros o especies, y el camuflaje, constituirán elementos frecuentes. Para esta caracterización de ella misma y de las otras protagonistas, **Weber** parte de una estética semejante a la de Minnie Pearl (de mediados del siglo XX), tal y como lo evidencia el tipo de vestido con calcetines, guantes blancos, y unos sombreros de paja de estilo popular propio del folclore norteamericano.

Otra de sus influencias, en lo que respecta al carácter espectacular y artificioso de sus escenas, es el movimiento espiritista americano de mediados del s. XIX, basado en la creencia de que los muertos sobrevivían

<sup>30</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., "A Portrait of the Artist", en Clair, J. (ed.), *La grande parade...* (cit.), pp. 166-205, cita p. 205.

<sup>31</sup> Este grupo, protagonista de todas sus historias, se compone de cinco jóvenes que aparentan ser los espíritus de cinco adolescentes muertas en trágicas circunstancias, y que van a resucitar en forma de espíritus para transmitir su mensaje de emancipación dirigido a las mujeres.

como espíritus, y podían ser convocados con la ayuda de un médium. Este movimiento cobró fama por ser el primero en mostrar a las mujeres realizando un tipo de *show* público performativo, como sería el caso de las legendarias hermanas Fox, quienes fascinaron al público con sus espectáculos espiritistas<sup>32</sup>, sirviendo a la artista de inspiración para el conjunto de su proyecto artístico: éste se compone de collages fotográficos, esculturas, vídeos y música, en los que tanto ella misma como el resto de los componentes de las *Spirit Girl*, aparecen disfrazadas y formando

parte de unas escenas de estética circense que combina con una mitología personal poblada de criaturas imaginarias. Esta estética constituirá la esencia de sus proyectos de exposición, como *The Melancholy Circus* (2008), donde, tomando a la imagen del payaso como temática fundamental, **Marnie Weber** plantea un nuevo episodio de las aventuras de las *Spirit Girls*, el cual, como en otras de sus muestras, se desarrolla en un paisaje surrealista, habitado por un circo integrado por extrañas criaturas disfrazadas que evocan un mundo próximo al de la infancia.

En *The Bondage of Decay* (2009), otro de sus proyectos expositivos, presentado en la galería Marc Jancou Contemporary de Nueva York, **Weber** retoma la figura del clown como protagonista de un nuevo cuento-muestra, en el que la propia artista, líder de los fantasmas, aparece guiando a un grupo de doce payasos a través de varias aventuras, hasta lograr incorporarse al mundo de los espíritus. La artista desarrolla este argumento imaginario en forma de instalación, incluyendo en ella dos esculturas monumentales, una de un fantasma payaso realizado en mármol, y la otra en madera, de un oso de circo, que sitúa en el centro de ese tétrico mini-universo.



Fig. 21 *Hobo Clowns*, Marnie Weber. 2006.



Fig. 22 *Behind the circus tent*, Marnie Weber. 2007.

<sup>32</sup> Las hermanas Fox de Hydesville, Nueva York, de 11 y 15 años respectivamente, fueron las primeras practicantes de espiritismo; decían escuchar a los muertos, con los que se comunicaban mediante un código consistente en un sistema de golpes y misteriosos sonidos que eran descifrados. Esta práctica les llevaría a dedicarse al *show*: su primera gran actuación pública fue en 1849, en una sala de reunión en Rochester. Por otro lado, este tipo de actividad, llevada a cabo por estas adolescentes médiums, anunciaría los comienzos de un nuevo espectáculo que fue continuado por toda una serie de mujeres jóvenes, y que resultaría ser un fraude. Ver Moreira, P., "Las hermanas Fox, ¿Madres del espiritismo?", en [http://www.mundoparapsicologico.com/36-A\\_Las-0hermanas-Fox-Madres-del-espiritismo?](http://www.mundoparapsicologico.com/36-A_Las-0hermanas-Fox-Madres-del-espiritismo?) (ví: 10 de febrero de 2010).



La figura del clown también está presente en muchos de los collages de **Marnie Weber**, como *Hobo Clowns* (fig. 21) (2006), o *Behind the circus tent* (fig. 22) (2007) entre otros: un mundo imaginario (constituido de disfraces de animales y payasos, personajes fantasmagóricos y excéntricos espectáculos musicales) que será definido como representación del paraíso oscuro de su subconsciente, próximo a la inquietud y lo misterioso propio de los cuentos clásicos del folclore que la artista retoma por medio de una narratividad extravagante<sup>33</sup>.

Otro de los artistas que han trabajado en esta temática es **Ugo Rondinone**, quien en 1995 recurrió a la representación de la figura tragicómica del clown por medio de grandes grafitis, para de nuevo retomarla en *S'il vous plaît?* (1996), proyecto basado en fotografías de polaroid, en las que aparece él mismo disfrazado de clown, con la cara maquillada, una nariz falsa y una peluca roja.

Esta presencia del clown desde diferentes variantes conceptuales, se podría entender como puente entre el mundo real y la realidad artificial, y constituye el *leitmotiv* de otros proyectos de **Rondinone**, como el más reciente, interpretado por siete esculturas de payasos dormidos (fig. 23, fig. 24), realizados en poliéster, y cubiertos en piel de arpillerita y plumas, cada uno en representación de un día de la semana, y a través de los que el artista busca sugerir al espectador otras formas de participar en el hecho creativo<sup>34</sup>: forman parte de exposiciones como *If there were anywhere but desert* (Galerie Almine Rech de París, 2001) o *A horse with no name* (Matthew Marks Gallery de Nueva York 2002). Los títulos de estas muestras se leían en un enorme arco iris de neón, ubicado en el tejado del edificio donde éstas tenían lugar, como en el caso de *Kiss tomorrow goodbye* (2001), presentada en Roma, en el Palazzo delle Esposizioni: en ella, junto a las esculturas de clowns pertenecientes a la serie anteriormente comentada, fueron instaladas unas paredes de espejo roto en forma de mosaico, y unos altavoces desde los cuales se escuchaba el repetitivo diálogo entre un hombre y una mujer que decía:

<sup>33</sup> Información extraída de la página web. de la artista <http://www.marnieweber.com/marniehome.html> (ví: 13 de febrero de 2010).

<sup>34</sup> Naubert-Riser, C. y Racette, M., "Chahut et chaos", en Clair, J. (ed.), *La grande parade: portrait de l'artiste en clown* [Catálogo de exposición], Museo de Bellas Artes de Canadá, Ottawa (Canadá), 2004, pp. 228-249, cita p. 249.



Fig. 23 *If there were anywhere but desert. Saturday*, Ugo Rondinone. 2002.

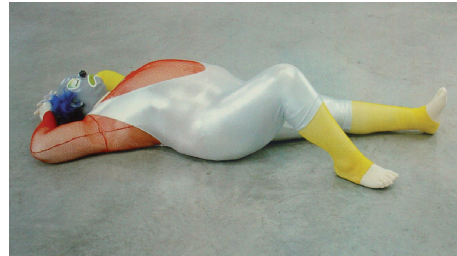


Fig. 24 *If there were anywhere but desert. Wednesday*, Ugo Rondinone. 2002.

¿Qué quieres? ¿Qué quiero? Sí, qué quieres. Yo no quiero nada. ¿Realmente? Sí, realmente. ¿Por qué? ¿Por qué qué? ¿Por qué tú no quieres nada? Porque yo no creo que nada vaya a ayudar. ¿Qué quieres decir con esto? Olvídalo. ¿Vives por aquí? No, lejos. Yo no tengo donde ir. Lo mismo...<sup>35</sup>

En otra de las habitaciones, y en referencia a lo circense, se podía ver una enorme pintura con toda una serie de círculos concéntricos de colores desenfocados y emborronados, así como, de nuevo, otros clowns de aspecto grueso, echados en el suelo, y durmiendo plácidamente en una monótona quietud que, a su vez, por la postura y situación en la que **Rondinone** los dispuso, se hallaban, en absoluto aburrimiento, y dando la espalda al espectador, y por lo tanto al mundo. Esta representación puede analizarse desde diferentes perspectivas, pues si bien los personajes asumen la función que han tenido históricamente como espejo irónico de la sociedad, el motivo del payaso en la obra de **Rondinone** se va a apoyar en un matiz completamente diferente, y es que quizás estos clowns, que el artista muestra en un espacio cuidadosamente escenificado, no son solo símbolo de una melancolía individual, sino personajes que se encuentran en un estado extremadamente feliz, de forma que se podría decir que la actitud apática e inmóvil de esta figura sirve a **Rondinone** para invertir su sentido y mostrarla como reflejo del propio espectador, de modo que en su lugar será el público el que suba al escenario.



Fig. 25 Mask #5, Valérie Belin. 2004. Fotografías en blanco y negro.



Fig. 26 Mask #7, Valérie Belin. 2004. Fotografías en blanco y negro.

A este respecto, como el caso de algunos de los trabajos de **Rondinone** en torno al clown, cabría dedicar también unas líneas a aquellos discursos en los que, sin ser el propio creador el que asume, por medio del disfraz, la identidad de este personaje, sí centrará parte o la totalidad de su obra en su representación, desde una perspectiva más o menos tradicional, con ejemplos como el de la estrategia de disfraz planteada por **Valérie Belin**, **Edwin Olaf**, **Roni Horn**, **Jake** y **Dinos Chapman**, **Rhona Bitner**, o la fotógrafa **Polly Borland**, quien trabaja con esta temática ocultando por completo la identidad de sus modelos a través de ingeniosos disfraces de estética infantil a la vez que siniestra.

En el caso de **Valérie Belin** esta temática es planteada en una de sus series fotográficas en blanco y negro, realizada en 2004 (fig. 25, fig. 26), y compuesta de siete máscaras grotescas de payaso

<sup>35</sup> Kunsthalle, W. (coord.), *Ugo Rondinone - No How On* [Catálogo de exposición], Buchhandlung Walther Konig, 2002, s. p. Traducción propia.



situadas sobre fondo oscuro, y acompañadas de otros rostros, como el de Frankenstein. En esta serie se observan los dos extremos característicos de toda su obra: el exceso y el vacío, el blanco y el negro, lo grotesco y lo cómico. La ambigüedad se evidencia al no alcanzarse a adivinar si hay un rostro debajo de las máscaras: bajo esta ambigüedad subyacen ciertas alusiones a la ausencia<sup>36</sup>.



Fig. 27 Dancefloor. Serie Club Paradise, Erwin Olaf. 2001.

Otro artista que ha trabajado con la estética circense en varios de sus proyectos es **Erwin Olaf**, quien toma la referencia de diversas obras del pasado, como es el caso de *La violación de Hipodamia*, violenta obra de Rubens que le sirve de inspiración para la realización de la serie *Club Paradise* (fig. 27) (2001), constituida de unas abigarradas escenas de bacanales circenses herederas de las bacanales pintadas, en las que el artista muestra un verdadero éxtasis de fiesta barroca, por medio de extrañas composiciones con las que buscará cuestionar conceptos como la belleza, la vejez o la sexualidad. Esta serie, exuberante y barroca, ha sido analizada como auténtico retrato de la época actual, pues en ella se refleja a la perfección el espíritu de la posmodernidad, caracterizado por el exceso, la hipocresía y el gusto por el fetichismo. Aquí **Olaf** pierde el sentido de la realidad para adentrarse en un mundo onírico y ambiguo, entre la realidad y la ficción, con el que pretende denunciar los tabúes de la sociedad. Con *Club Paradise*, este artista alude claramente a las grandes tradiciones pictóricas europeas del barroco, convirtiéndolo en neo-barroco. Los personajes de las obras tomadas como modelo se verán sustituidos por unos atípicos payasos sumidos en la lujuria.

Otro de los aspectos fundamentales de las puestas en escena que constituyen esta serie es el gusto por el detalle: el autor disfraz a y embadurna a sus modelos de maquillaje para, en ocasiones, dejar que éste se deshaga por sus mejillas, como reflejo del espíritu que pretende mostrar en sus obras. Se sirve también del lenguaje publicitario y sus trucos visuales, para crear unas imágenes de estudio que muestren su particular visión de la belleza. El propio artista comenta:

Cada papelito de confeti fue preparado a conciencia [...]. No puedo aguantar las malas composiciones, la iluminación y las sombras tienen que ser perfectas<sup>37</sup>.

A este respecto *The Paradise Club* destaca, pues, por la importante tensión dramática que desprenden los *tableaux vivants* que la conforman,

<sup>36</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://www.valeriebelin.com/> (vi: 25 de febrero 2010).

<sup>37</sup> Información extraída de la página web del artista <http://www.erwinolaf.com/> (vi: 3 de marzo 2010).

al ser realizados por medio de detalladas escenificaciones, manipulación digital, ambigüedad de formas y saturación del color, tal y como se observa en el alargamiento de los rostros, manos, etc., de sus protagonistas, para crear unas escenas llenas de ansiedad y perversión que funcionan como reflejo fiel de la sociedad. La serie, que consta también de retratos fotográficos individuales, ampliados, de los diferentes personajes circenses que forman parte de las escenas (*fig. 28*), pertenece a un momento de la carrera de **Olaf**, en el que su obra se carga de cierto carácter pesimista y negro: de ahí estas siniestras imágenes de una fiesta nocturna con aire de pesadilla, que parecen transmitir un sentimiento de locura y decadencia, y en las que el erotismo, se vuelve oscuro, pues en ellas el poder sexual, representado en los payasos, se convierte en símbolo del abuso<sup>38</sup>.



*Fig. 28* Mieke. Serie *Paradise Portraits*, Erwin Olaf. 2001.



*Fig. 29* *Cabinet of*, Roni Horn. 2001.

El rostro-máscara del payaso conforma también el recurso desarrollado por **Roni Horn** en la serie fotográfica *Cabinet of* (2001) (*fig. 29*), en la que plantea una reflexión acerca de la apariencia y la construcción de la identidad, a partir de la repetición de esta figura, que expondrá con diversos gestos y expresiones faciales: con ellos busca crear una sensación de movimiento carente de un punto de vista único, pues en ella (compuesta de treinta y seis imágenes borrosas realizadas en formato cuadrado), muestra un mismo rostro cuyos rasgos se irán descubriendo progresivamente, como ocurre con la mancha roja que ayuda a adivinar la identidad de este personaje, quien aparece moviéndose a gran velocidad, y adquiriendo diversas posturas y expresiones: triste, seria, sonriente, con la boca abierta, cerrada, posando de frente, inclinado hacia la izquierda, hacia la derecha, o con gesto inconstante y alejado de la forma habitual de esta figura. No obstante, su interpretación del clown se mantiene fiel a la representación tradicional del personaje.

También el título *Cabinet of* ayuda a definir el sentido de esta serie, cuyas imágenes revelan un retrato que no funciona tanto como secuencia, sino como una experiencia, la del rostro y sus expresiones, treinta y seis veces prolongado<sup>39</sup>: se trata de un mismo rostro, el de un clown

<sup>38</sup> Barragán, P., "Erwin Olaf", en Barragán, P. y Paneras, J. (coords.), *Barrocos y Neobarrocos, el infierno de lo bello*, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2007, p. 49.

<sup>39</sup> Lebovici, E., "A Blank", en Urs Stahel (ed.), *If on a winter's night...Roni Horn...* [Catálogo de exposición], Fotomuseum Winterthur, Steidl, 2003, pp. 23-26, cita. p. 25.

muy maquillado y en continuo movimiento, con el que **Horn** plantea un guiño al género teatral y cinematográfico.

Esta serie enlazaría con otra, *Clowd and Clown* (Azul) (2001), constituida de dieciséis fotografías del rostro del clown, y dieciséis fotografías de nubes, a través de las que **Horn** va a plantear una relación conceptual entre dos elementos, la nube y el payaso, totalmente diferentes. Ésta cobra su sentido completo al presentarlos yuxtapuestos, ya que entre ellos se van a establecer una serie de relaciones visuales: entre naturaleza/artificio, verdad/disfraz, y un juego de colores entre el rojo y el blanco borroso de los payasos, y el azul del paisaje de las nubes. Con estas dos series de imágenes de motivos diferentes, **Horn** confronta de forma simultánea dos géneros fotográficos tradicionales, la representación y el paisaje, que alterna repetidas veces hasta hacerles perder su significado original: un juego de significados en el que también va a trazar un deslizamiento lingüístico sugerido por las dos palabras que constituyen el título, cuyas raíces anglosajonas comunes de *clown* y *cloud*, serán intercambiadas.

En estas dos series de sentidos diferentes, *Cabinet of*, y *Clowd and Clown*, la presencia del payaso, con los atributos que definen convencionalmente su imagen (la nariz roja, los ojos pintados y la piel blanca), llega a perder su significado original para convertirse en una figura difusa, como lo es la propia identidad, pues junto al análisis de las características propias de esta figura, y las que definen a estas series, cabría plantear otros aspectos como el de que se trata de imágenes captadas en un paisaje cambiante, con el que **Horn** busca despojar al rostro de lo que se ha ido depositando en él<sup>40</sup>, de ahí la multiplicidad de expresiones que conforman esta serie protagonizada por un payaso desenfocado porque lo fotografió durante la *performance*.

Lo que se busca es precisamente, ese movimiento interno que todo rostro contiene como propio de su rostridad como tal, es propiamente infijo y, según hemos observado, jamás es susceptible de ser reducido a una máscara o una forma dada que contuviera alguna representación<sup>41</sup>.

Otra estrategia que hay que comentar es la planteada por **Jake y Dinos Chapman** en la serie *Insult to injury* (fig. 30) (2003), para la que estos



Fig. 30 *Insult to injury*, Jake y Dinos Chapman. 2003.

<sup>40</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 23-26.

<sup>41</sup> Pinto de Almeida, B., "Roni Horn, o la identificación de los rostros", en *Arte y Parte. Revista de arte*, Madrid, núm.73, Febrero-Marzo 2008, pp. 23-33, cita p. 33.

hermanos se hicieron con una edición completa de *Los Desastres de la Guerra*, la conocida serie de grabados realizada por Goya entre 1810 y 1815, en la que se detallan las crueldades cometidas en la Guerra de la Independencia Española, y que estos dos hermanos han “trabajado y mejorado” de forma totalmente artesanal, sustituyendo dichos grabados, al pintar, sobre los rostros de las figuras representadas, cabezas de payasos, criaturas monstruosas y animales, por medio de una intervención a la que denominaron con la popular expresión inglesa de *Insult to Injury*. La superposición o sustitución de los rostros de las víctimas, en muñecos y caras de payasos, no funcionará no obstante como burla hacia la obra de Goya, sino como asimilación y prolongación, a través de la imagen del payaso, del sentido crítico y el absurdo implícito en ésta, planteando así una acción de carácter trasgresor presente también en trabajos posteriores alejados de los conceptos aquí tratados<sup>42</sup>.

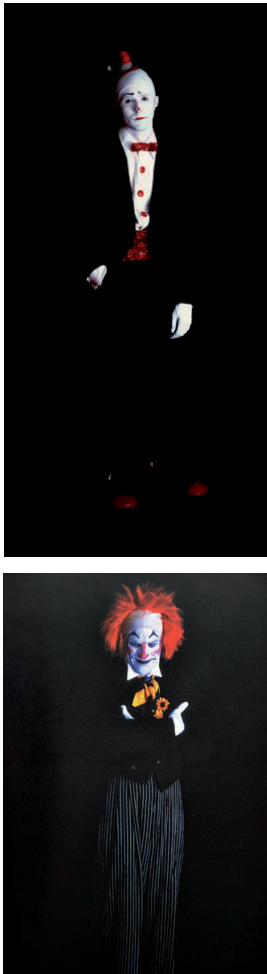
Por otra parte, en estrecho vínculo con la figura del payaso se encuentra, cómo no, la temática circense, cuya estética continúa despertando el interés de los artistas no solo a nivel estético sino como metáfora, entre otras cuestiones, de la extrañeza y el absurdo del comportamiento humano, y quizás, de la propia existencia.

El circo es un trasunto de la propia vida, en la que tapamos las desgracias con una sonrisa, que nadie sepa nuestro dolor, el espectáculo debe continuar. Un mundo de freaks, de mujeres barbudas y forzudos que levantan pesas de cartón, de leones sin dientes y de elefantes que perdieron a su madre cuando eran pequeños. Todo un mundo de ilusión [...]. El mundo del circo, un lugar en el que el payaso es un peligro, donde la tristeza y la miseria es más habitual que la alegría y la grandiosidad<sup>43</sup>.

En este contexto cabe citar la obra de artistas como **Rhona Bitner**, quien, como en los casos anteriores, y como en los que a continuación se comentan, también opta por no ser ella quien asuma el rol de clown,

<sup>42</sup> “El matrimonio perfecto. Jake y Dinos Chapman”, en <http://www.arte10.com/noticias/index.php?id=143> (ví: 5 de febrero de 2010).

<sup>43</sup> Olivares, R., “El mayor espectáculo del mundo”, en *Exit. Imagen y Cultura* [núm. 39]. *El Circo*, Madrid, Agosto / Octubre, 2010, pp. 8-9.



Figs. 31 y 32 *Clown series*, Rhona Bitner. 2001.



sino que va a recorrer el mundo en busca de los mejores espectáculos de circo, como es el caso del Circo de la ciudad de Moscú, el Circo de Shanghái, o el Nuevo Circo de Pekín, a los que asiste como espectadora anónima para fotografiar a acróbatas, trapecistas, clowns, etc., que capta en solitario y tan solo iluminados por los proyectores: da así lugar a una obra fotográfica basada en su propia interpretación del tema, y muy alejada de la fotografía documental y de las imágenes construidas.

En su caso, la fascinación por la estética circense proviene de la lectura de *Quand le Clown dit non*, de Mischa Damjan, y, como ocurre a tantos artistas, de la atracción suscitada por este ambiente de truco y artificio teatral, a partir del que lleva a cabo la serie *Cirque* (1990-1998), en la que, entre otras figuras, destaca el clown densamente maquillado y expuesto sobre fondo negro. **Bitner** retoma esta figura en la serie *Clown* (fig. 31, fig. 32) (2001), para cuya realización hace ir a diversos artistas del clown a su taller, para fotografiarlos en solitario, a tamaño natural y mirando fijamente a la cámara, lo que será analizado como un espejo del propio espectador, pues la forma de presentar a esta figura por parte de **Rhona Bitner**, lleva a revisar el estereotipo tradicional en torno a este personaje, que no se presenta tanto como animador, sino como expresión de la condición tragicómica del hombre.

En series posteriores como *Stage* (2004-2008), abandona la figura del clown como actor dentro y fuera del escenario para centrarse en la investigación del escenario circense, en este caso vacío, reflexionando así sobre otros aspectos en torno a ese mundo, pero sin abandonar la conexión habitual en su obra entre el teatro y la fotografía.

Para Rhona Bitner el circo se convierte en una especie de parodia de la escenificación fotográfica. Pero esta parodia no es necesariamente una renuncia, sino que mantiene una ambivalencia entre la identificación y la distancia, placer y crítica, creencia y escepticismo<sup>44</sup>.

Un planteamiento estético algo semejante es el del proyecto de **Anderson & Low** *Circus* (fig. 33) (2006), constituido por una serie de treinta fotografías a color que, como su título indica, se centran en el mundo del circo, y más concretamente, en los artistas del circo Blackpool Pleasure Beach, a quienes los autores del proyecto muestran posando entre las atracciones de un parque o sobre el escenario, por medio de una cuidada composición e iluminación de corte académico<sup>45</sup>.



Fig. 33 Sergiy. Tumbler. On Derby racer. Serie Circus, Anderson & Low. 2006.

<sup>44</sup> Bitner, R., *Circus*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998, p. 47.

<sup>45</sup> Anderson & Low, "Momentos fugaces de asombro", en *Exit. Imagen y Cultura* [núm. 39], El Circo, Madrid, Agosto / Octubre, 2010, pp. 60-69, cita p. 60.





Fig. 34 *Pinky and Shiva Ji. The Great Royal Circus.* Junagadh, India, Mary Ellen Mark. 1992.



Fig. 35 *Miss Piggy II. Serie El circo,* Paz Errázuriz.

Otra artista que explora esta temática es **Mary Ellen Mark**, aunque desde una perspectiva algo diferente y centrada más bien en su interés por la realidad de las personas que se encuentran en los márgenes de la sociedad: de ahí que éste sea uno de sus temas más recurrentes, a partir del que realiza proyectos fotográficos como *Mexican Circus*, *Vietnam Circus*, o *Indian Circus* (fig. 34), en blanco y negro, y que, como su título indica, ha llevado a cabo en los Circos de diferentes países del mundo.

Por último, cabe citar a la artista chilena **Paz Errázuriz**, quien también profundiza en esta temática a través de la fotografía en blanco y negro, con la que plantea un trabajo de carácter político, de nuevo fundamentado en las realidades sociales y el compromiso, esta vez, con su país de origen como motivo, pues el tema circense le servirá para reflejar las realidades olvidadas que no muestran los medios de comunicación: éste es el discurso fundamental de series como *El circo* (fig. 35) (1980-1981), proyecto fotográfico centrado en la temática circense, en el ambiente tras el espectáculo, y especialmente, en el retrato de sus integrantes, que **Paz Errázuriz** propone de nuevo como metáfora social, en este caso en relación con la historia y la política chilenas.

Los personajes del circo aquí retratados nos remiten al símbolo de lo carnavalesco. Esta visión de trastien-da culmina con los avatares del mago que infructuosamente trata de devolvernos la ilusión. Enfatiza el contraste entre el falso encanto y la dimensión precaria y discontinua de esas vidas de efímero esplendor<sup>46</sup>.

Tras lo expuesto, resulta evidente que a lo largo de la historia, el clown ha sido el emblema por excelencia del artista, y que continúa siendo una importante figura simbólica en la que se proyectan los artistas contemporáneos, quienes, por medio del disfraz y de procesos como el vídeo, la *performance*, la fotografía, o varios de estos procesos unidos, interpretan una vida paralela, la de este personaje a través del que buscan plantear una crítica respecto de determinados códigos sociales.

<sup>46</sup> Información extraída de la página web de la artista: [www.pazerrazuriz.cl](http://www.pazerrazuriz.cl) (ví: 10 de marzo de 2010).

## Mitologías contemporáneas. El disfraz animal

*Las máscaras animales son espejos en los que nos miramos con un espíritu de burla carnavalesca<sup>1</sup>.*

Otra forma de transformismo es el disfraz animal, del que se han comentado ya algunos precedentes, y al que determinados artistas contemporáneos otorgan un sentido ritual, lúdico o fantástico, que funcionará como alegoría o representación simbólica de determinados aspectos humanos. En este punto se podrían establecer analogías entre las observaciones y estudios realizados antiguamente al respecto, y los discursos artísticos aquí expuestos, donde la fisonomía animal y el aprovechamiento de las características antropomórficas se proyecta o confunden, la mayor parte de las veces, con el propio cuerpo del artista. Los disfraces e hibridaciones, planteados a través de tejidos y retazos de tela cosidos, elementos o restos propiamente animales, o a través de material tecnológico o retoque digital, servirán para expresar lo cambiante de la identidad; como recurso con el que plantear la confrontación entre la tecnología y el territorio vulnerable del cuerpo; o en relación con la crítica social.

A este respecto, cabría tener en cuenta que, si bien el disfraz animal es el motivo común de todas las obras aquí tratadas, entre ellas existen una serie de afinidades temáticas que permiten agruparlas dependiendo de la base conceptual del discurso. Así, el primer punto que se expone se basa en la influencia ejercida por determinadas leyendas, fábulas o cuentos tradicionales en el discurso de artistas contemporáneos. A continuación, se pasan a comentar las estrategias utilizadas por determinados artistas que utilizan este mismo motivo, el del disfraz animal, como recurso de crítica o como reivindicación social. Y esta investigación en torno al disfraz animal finaliza con el desarrollo de un tercer tema: el carácter nostálgico o ritual que surge, entre otras razones, como reflexión acerca de la pérdida de cualidades instintivas innatas en el hombre, y como necesidad de observar e investigar éstas en el medio natural en el que siguen vivas.

<sup>1</sup> Marina Warner. *Oso y Rata: las fábulas de animales de Fischli /Weiss*.

Una vez planteada esta breve introducción acerca de los aspectos que se van a tratar en el transcurso de este apartado, se pasará a desarrollar el primer punto comentado: la influencia que han ejercido leyendas, fábulas, o cuentos tradicionales en la obra de artistas como **Daniel Lee**, **Sara Ramo**, o **Peter Fischli** y **David Weiss**, entre otros.

En el caso de **Daniel Lee**, la inclusión de esta temática como motivo fundamental de su obra, tendrá lugar a partir del surgimiento, a principios de los años noventa, de la tecnología digital, que le lleva a hacer del retoque fotográfico una herramienta indispensable para su trabajo, basado en la observación de toda una serie de analogías entre lo humano y lo animal. A partir de este análisis, **Lee** centra su discurso en la naturaleza animal oculta en los humanos, así como en el horóscopo chino, aspecto este vinculado a su país de origen, de fuertes ideas conservadoras fundamentadas en el budismo, una filosofía que se apoya en conceptos como el de la reencarnación, el círculo de la vida, la observación de similitudes entre lo humano y lo animal, entre lo humano y lo espiritual, etc. **Lee** combina estas raíces con sus propias ideas sobre la evolución, apoyadas en la teoría de Darwin, y en una percepción de la existencia que acepta la posibilidad de que en los comportamientos humanos existan todavía instintos animales. Estos son algunos de los conceptos que conforman la base de un discurso en el que el proceso digital va acompañado de evidentes aspectos pictóricos, por lo que sus transformaciones animales llevan implícito un laborioso proceso de trabajo al que va unido un profundo estudio de la fisiología animal, basado en el análisis de las diferencias entre ésta y la del hombre (como es el hecho de que el rostro humano tenga muchos menos puntos de relieve que el animal, o que los animales tengan los ojos más separados, y la frente y mandíbula más cortas). A partir de este análisis surgen los conceptos clave de su obra, con proyectos como el



*Fig. 1 Year of the Sheep. Serie Manimals, Daniel Lee. 1993.*

de la serie *Manimals* (1993) (*fig. 1*), compuesta de doce retratos metamorfoseados en los signos del zodiaco chino y para la que **Daniel Lee** se basa en las creencias procedentes de la tradición china, según las cuales una persona tiene un determinado comportamiento, cierta personalidad, e incluso ciertas características físicas, según el animal asignado al año en el que ésta nace, de forma que en su conjunto, y a través de la manipulación digital, **Lee** plantea la interpretación del zodiaco chino en términos contemporáneos.

En otros de sus proyectos el artista parte de una leyenda, perteneciente a la filosofía de vida bu-

dista, que narra la existencia (en el círculo chino de reencarnación) de ciento ocho criaturas diferentes, cada una de ellas juzgada después de su muerte por una corte mitológica situada bajo la tierra. A partir de este argumento Lee crea *Judgement* (2002), otro de sus proyectos de transformación: en esta ocasión, propone su propio mundo subterráneo, compuesto de una corte encargada de juzgar las almas muertas y determinar su destino humano o animal después de la vida.

También en *108 Windows* (1996-2003), Lee vincula la tradición con la contemporaneidad, retomando de nuevo determinados aspectos procedentes del budismo chino, como el del recuerdo del templo de Han-Sun, situado al este de China, y famoso por el sonido de sus campanas, que eran tradicionalmente tocadas ciento ocho veces en las ocasiones especiales: según la tradición, cada tañido reverberaba en una de las ciento ocho ventanas del mundo subterráneo budista, y expresaba así el culto a las ciento ocho entidades del círculo de la reencarnación. Para este proyecto también se inspira en una serie de creencias orientales, como la de los ciclos de transformaciones con las que el hombre modela su naturaleza; a partir de ellos, lleva a cabo la creación de su propio templo, con el que además de recordar el pasado de la humanidad, plantea la pregunta de hacia dónde vamos, qué es lo que hemos recibido del entorno, y cómo creemos que éste nos ha transformado.

Sin embargo, partiendo de que tan solo hace ciento cincuenta años que se ha dado por segura la evolución, tal y como hoy la conocemos, en posteriores proyectos el artista centra más su atención en conceptos tomados de las teorías sobre la evolución de Darwin, y no tanto de la mitología china. Un ejemplo es la serie *Origin* (1999-2003), constituida de un conjunto de diez imágenes, en las que el artista transforma ya no solo los rostros, sino todo el cuerpo de los retratados, de la forma de pez a la de reptil, el mono, y el humano, para dar su propia visión acerca de la evolución. La motivación principal de esta obra deriva del nuevo milenio, el año 2000, que entonces asomaba, y que le sugerirá un importante cambio.

Estas transformaciones le llevaron a recibir numerosas llamadas de personas ofreciéndose como voluntarias para ser sus modelos: con su participación realiza otra de sus series, *Nightlife* (2001) (fig. 2), en la que plantea las interacciones que observa entre las personas en el ambiente



Fig. 2 *Nightlife*, Daniel Lee. 2001.



Fig. 3 *Jungle*, Daniel Lee. 2007.

urbano de hoy, inspirándose para ello en las propias relaciones animales, y en la vida salvaje del predador y la presa. El proyecto se constituye de una única pieza en la que **Lee** propone su propia versión de *La última cena* de Leonardo da Vinci, pero sin ningún tipo de implicación religiosa: crea un retrato colectivo a través del que busca expresar la forma en la que ve a las personas dentro del entorno actual, incluyéndose a sí mismo como espectador que observa desde la calle.

Este discurso en torno a la evolución tecnológica y la sociedad contemporánea, esta también presente en otros de sus proyectos, como *Harvest* (2004), en el que de nuevo aparecen unas criaturas de rostro animal (de cerdo, cordero, cabra, etc.) y rasgos humanos, con las que, en esta ocasión **Lee** plantea el hecho de que la evolución científica suscite numerosas cuestiones en relación al trasplante de órganos animales. A partir de esta idea, propone la posibilidad de que en un futuro próximo, los animales sean más que una reserva, y evolucionen con tratamientos y conductas que los conviertan en claramente humanos<sup>2</sup>.

En *Jungle* (2007) (*fig. 3*), **Lee** retoma el tema de las interacciones animales intrínsecas en el medio urbano de hoy, esta vez a través de un mural de grandes dimensiones en el que el artista propone de nuevo el retrato grupal, en este caso, de humanos con rostro sutilmente animalizado que, como el título indica, se hallan en la selva, y que sin embargo exhiben poses, gestos, y actitudes propias de la vida urbana nocturna actual. Estas características formales se repetirán casi constantemente en todas sus obras, a excepción de *Dreams* (2008), proyecto constituido de diez piezas individuales presentadas en forma de exposición virtual, en el que, en esta ocasión, la transformación animal se plantea desde una perspectiva onírica. Para su realización **Lee** se inspira en la libertad que implica el sueño como poder transformador. En estas transformaciones el pasado distante y el futuro lejano se fusionan; con ellas se alude tanto a la naturaleza animal implícita en las personas, como a la influencia ejercida por la tecnología en el hombre<sup>3</sup>.

Otra artista que hará del disfraz animal el recurso estético fundamental de su discurso es **Maïa Roger**, quien se inspira en escritos bíblicos, mitológicos, miedos ancestrales etc., a partir de los que crea unos personajes que se muestran ante el espectador como humanos disfrazados de animal por una razón misteriosa e inexplicable, pues las máscaras y vestimenta con los que los disfraza son realizados de forma voluntariamente

<sup>2</sup> Para el desarrollo de este proyecto Lee parte de ideas relacionadas con la evolución científica, como la posibilidad de alargar la vida sustituyendo órganos viejos o enfermos, por otros sanos de animales (tal es el caso de los cerdos, cuyos órganos tienen una enorme compatibilidad con los humanos).

<sup>3</sup> Información extraída de la página web, del artista <http://www.daniellee.com/> (vi: 5 de septiembre de 2010).



artesanal y desaliñada: crea así unas escenas en las que a la vez que se observan ciertas semejanzas con las ilustraciones de cuentos para niños, se hace patente un lado inquietante e incluso monstruoso.

La representación de estos disfraces no se basa tanto en aquellos animales cargados de historia, como es el caso del león o el lobo, sino que la artista utiliza más bien un tipo de animal, igualmente incluido en el bestiario europeo, pero mucho más discreto, como es el ratón, el pájaro, la ardilla, el sapo, etc., a los que la imaginación colectiva no ha atribuido tanta personalidad y carga simbólica. En ocasiones se plantea su representación sin una intención figurativa concreta, pues **Maïa Roger** busca jugar con la ambigüedad en lo que a la identidad animal se refiere. Estos aspectos se observan en el proyecto fotográfico *Sin Título* (2004) (fig. 4, fig. 5), dividido en cuatro capítulos: entre ellos cabe destacar la imagen del hombre elefante, con la cabeza tapada por un paño o tela gris de la que surgen unas grandes orejas que simulan ser las de este animal. No obstante, hay también otras imágenes de la serie en las que sí se hace uso de un disfraz mucho más evidente, como aquella en la que un hombre disfrazado de ratón, entra por la ventana de una habitación vestido con ropa humana; o el caso del personaje disfrazado de ardilla, andando por un bosque.



Figs. 4 y 5 Imágenes pertenecientes a la Serie *Sin Título*, Maïa Roger. 2004.

Sin embargo, esta utilización del disfraz animal no surge solo por influencia del cuento o la fábula tradicional, sino que será también fruto de determinados detalles, sentimientos, y sensaciones muy personales de la artista, ya que lo que a **Roger** le interesa plasmar son las historias y anécdotas con las que relatar determinados comportamientos humanos, es decir, unas historias verdaderas que por el carácter fantástico de su elaboración, no lo parecen, y que se encuentran integradas en un conjunto, y uno de los aspectos que **Maïa Roger** tuvo en cuenta para su construcción fue que éstas diesen la impresión de ser extraídas de una película o historia: sirviéndose de este cebo-atracción, plantea sus relatos en lugares rurales (como el campo, el bosque, etc.), en los que habitan personajes que aparecen como parte de alguna historia que la artista muestra en una combinación de realidad, ficción, y naturaleza, pues su finalidad será la de hacer experimentar al espectador un

sentimiento de inquietante extrañeza, propiciada por ese espacio fantástico a la vez que oscuro. Bajo estas historias, fundamentadas en la simbiosis humano/animal, subyace una segunda lectura en relación con la naturaleza instintiva del animal y la noción de decadencia del hombre<sup>4</sup>.

El uso de este disfraz vinculado a la fábula o cuento tradicional está también presente en la obra de artistas como **Joshua Hoffine**, con series como *Cinderella* (1993), o *After Dark* (2004), de la que forman parte trabajos como *Bed* o *Closet*. También **Miguel Ángel Tornero** utiliza el disfraz animal para la interpretación de cuentos tradicionales, como es el caso de la serie *Caperucita Woolf* (2006) (fig. 6), cuyas escenas son protagonizadas por unos personajes que parecen extraídos del cuento tradicional. El cuento de Caperucita es también interpretado a través del disfraz por **Guillermo Mora**, o **William Wegman**, si bien en su caso no se trata de humanos disfrazados de animales, sino de animales disfrazados de humanos.



Fig. 6 *Caperucita Woolf*, Miguel Ángel Tornero. 2006.

Una perspectiva algo diferente en torno al cuento tradicional y el disfraz animal es la planteada por **Krista Steinke** en la serie *This Little one stayed home* (fig. 7) (2006-2008), que la artista realizó tras el nacimiento de su primer hijo, acontecimiento que le indujo a reconsiderar la violencia y multiplicidad de significados que existen detrás de los cuentos tradicionales, y que le lleva a interpretarlos con niños que muestra en situaciones de cotidianidad suburbana, disfrazados de cada uno de los personajes que quiere representar. Retoma así la estética del cuento y la fábula tradicional, que a su vez relaciona con las facetas más oscuras de la inocencia y la infancia, con las que plantea una dualidad entre realidad y fantasía, inocencia y violencia, etc.<sup>5</sup>

Al mirar a través de la ventana, ¿somos el lobo, la niña, el leñador, o la abuelita? ¿O puede ser que llevemos a todos esos personajes en nuestro interior?<sup>6</sup>

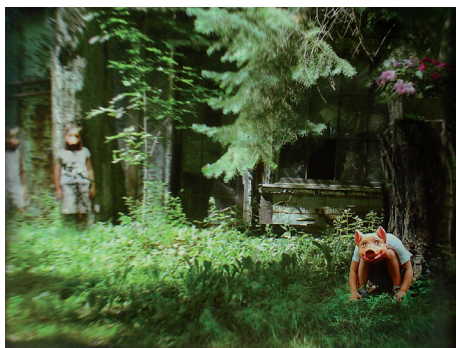


Fig. 7 *This Little one stayed home*, Krista Steinke. 2006-2008.

<sup>4</sup> Información aportada por la artista en la entrevista realizada para esta investigación.

<sup>5</sup> Steinke, K., ¿Quiénes somos?", en *Exit. Imagen y Cultura*. [núm. 33], Érase una vez, Madrid, núm. 33, Febrero/Abril, 2009, p. 78.

<sup>6</sup> Loc. cit.

Desde esta misma perspectiva fantástica del transformismo animal, otro tipo de discurso es el planteado por **Janaina Tschäpe** en el proyecto *Sala de espera* (fig. 8, fig. 9) (2001), constituido de una videoinstalación y una serie fotográfica, a través de las que propone una escenificación basada en la transformación fantástica de su propio cuerpo de mujer en el de un animal o ser aéreo indefinido, entre pájaro, murciélago o ángel. La serie resultante, de gran belleza, versa, en último término, sobre la monstruosidad, y su estética, conserva cierto aspecto antiguo y pictórico, con el que **Tschäpe** busca captar el sentido de una historia propia de una pesadilla gótica, donde una mujer solitaria, con el rostro oculto tras una máscara de pájaro, parece encontrarse en “espera” de que se consume su metamorfosis.

Transformada en ese ser híbrido, **Janaina Tschäpe** se encuentra escondida, asustada o dolida. Crea así una *performance* personal en la que su cuerpo se transforma no solo en un híbrido, sino en una “escultura en movimiento” (característica esta de toda su obra) que se mueve en un espacio escenográfico de estética romántica a la vez que fantasmal. El proyecto, a su vez, se completa con un texto que la artista escribe a un supuesto médico al que ruega ayuda<sup>7</sup>.

Otro planteamiento interesante es el de **Laura Ford** quien, como en otras propuestas ya comentadas, trabaja con esta temática desde una perspectiva lúdica e infantil a la vez que ambigua, tal y como se evidencia en la instalación *God Pot* (1992), constituida de seis figuras de osos de pequeño tamaño, dispuestos de pie, y vestidos con pijamas (cuya apariencia los asemeja a niños disfrazados de este animal), que **Ford** ubica en la mazmorra del Museo del Castillo de Nottingham: crea así una escena infantil que, no obstante, causa en el espectador cierto sentimiento de malestar o extrañeza. Esta idea constituirá la base de exposiciones como la organizada en el Centro de Arte de Candem (Londres) (1998), en la que **Ford** introdujo numerosas figuras disfrazadas de renos, camellos, jirafas... que de nuevo mostraban un carácter ambiguo entre juguetes blandos, y extraños personajes disfrazados, esta vez, de



Fig. 8 Cathedral. Serie Sala de espera, Janaina Tschäpe. 2001.



Fig. 9 Terrace. Serie Sala de espera, Janaina Tschäpe. 2001.

<sup>7</sup> Información extraída de la página web. de la artista <http://www.janainatschape.net/> (vi: 20 de febrero de 2010).



enorme tamaño, lo que permitía al espectador caminar debajo de ellos.

Otro de sus personajes disfrazados es el del niño elefante<sup>8</sup>, al que recurre en varios de sus proyectos, como es el caso de *Elephant Boy* (1999) (fig. 10), su primera representación de este personaje, que exhibió en la Galería de Arte Wolsey (Ipswich), ubicado en un espacio de estilo victoriano, cuya decoración contrastaba con esta “infantil” figura de lo que aparentaba ser un niño disfrazado de elefante.

Esta obra fundamentada en el disfraz está también asociada a aspectos autobiográficos de la propia artista, como su experiencia como madre, pues sus hijos son su principal fuente de inspiración para sus instalaciones, en las que, no obstante, plantea aspectos relacionados con una problemática adulta. Otra importante fuente de inspiración son los recuerdos asociados a su propia infancia (como el haber crecido en un ambiente de feria y haber viajado de forma ambulante), que sin duda aportan riqueza visual a su trabajo, tal y como se refleja en su atracción por el tema de las esculturas vivientes, que luego traslada a sus figuras de apariencia viva: al observarlas, siempre cabe la duda de que haya una persona oculta en su interior, lo que de algún modo recuerda al mundo de la pantomima. Estas reminiscencias circenses están también presentes en proyectos como el presentado por **Ford** en la Beaconsfield Gallery de Londres, en 2004. En esa galería, ubicada en un edificio histórico, la artista expuso unas once figuras de pequeño tamaño, con las que creó una extraña mezcla entre terroristas suicidas (al llevar su rostro oculto, y unos extraños cinturones llenos de bombas simuladas), y bailarines de danza Morris<sup>9</sup>, que compartían espacio con otras figuras, como la de una de mujer barbuda mostrada en diferentes actitudes.

<sup>8</sup> Para estas figuras de niños con cabeza de elefante, Laura Ford se inspira en el dios hindú Ghanesha, a quien su padre puso una cabeza de elefante tras haberlo decapitado en un arrebato de ira. Ver información aportada por la propia artista en la entrevista.

<sup>9</sup> La danza Morris (*Morris dance*) es una danza tradicional inglesa que forma parte de las fiestas celebradas el mes de mayo, y que se caracteriza por su colorido, y por la vistosidad de los danzarines que, vestidos con unos trajes con cascabeles, y acompañados por una música envolvente, dan brincos agitando unos palos y haciéndolos chocar. Ver <http://www.themorrisring.org/tb/es.html>. (vi: 25 de enero de 2010).



Fig. 10 *Elephant Boy*, Laura Ford. 1999



Fig. 11 *Headthinker*, Laura Ford. 2003.

*Donkey* (2000) es otra de sus esculturas que remite al mundo de la pantomima ya comentado, esta vez a través de la imagen de un burro de cinco patas que, por la forma de su elaboración, parece contener a varias personas en su interior<sup>10</sup>; o *Out in the Cold* (2000), instalación en la que de nuevo **Ford** recurre a la imagen del niño elefante, pero esta vez como esquimal, y con trineo. Para esta obra usó varias referencias, como la lectura de la novela de Beryl Bainbridge *The Birthday Boys*, basada en la dura expedición a la Antártida de Robert Falconer Scott y sus acompañantes.

El trabajo de **Laura Ford** en ocasiones plantea ciertas variaciones, como es el caso de la muestra presentada en el *Interim Art* (Maureen Paley), en la que no expone animales de cuerpo entero, sino cabezas de animales, concretamente de burros, con ropa y extremidades humanas, se trata de sus *Headthinker* (fig. 11), cuyo acabado, completamente case-ro y desaliñado, contrasta con unos estéticos pedestales en los que los burros apoyan sus pesadas cabezas, mientras sus cuerpos reposan en el suelo. **Laura Ford** elabora sus figuras disfrazadas (bien de animales, bien de vegetales, o bien carnavalescas) de forma totalmente artesanal, con materiales como armazones de lana, yeso, metal, edredones viejos y sacos, cuero para las cabezas y cuernos, viejo mobiliario y otros muchos desechos que cose junto con fragmentos de la memoria y recuerdos<sup>11</sup>.

La ambigüedad y el disfraz animal constituyen también uno de los aspectos fundamentales de algunos de los proyectos de **Sara Ramos**, en los que la artista propone toda una serie de escenas fotográficas que, como si de cuentos fantásticos se tratara, se mueven entre la realidad y la ficción, y para las que se basa en determinados aspectos propios de la vida cotidiana, y en la singularidad estética que ofrecen los distintos disfraces animales. Esto se evidencia en la serie *Fantástico Universo* (2004), que se constituye de seis imágenes fotográficas realizadas en espacios interiores y de forma secuencial, en las que **Ramos** aparece disfrazada e imitando los gestos y posturas de diversos animales, como el pato, el conejo, el burro, el gato, o la musaraña. Dichos disfraces, no obstante, se mueven en la ambigüedad entre lo animal y humano, pues aunque las poses adoptadas son fácilmente reconocibles como humanas, de ellas se desprenden ciertos rasgos característicos de la actitud y forma del animal al que ésta interprete. A su vez estas transformaciones van acompañadas de un breve texto en el que se explican las características

<sup>10</sup> Lomas, D. y Ford, L., *op. cit.*, pp. 4-5.

<sup>11</sup> Lomas, D. y Ford, L. "Laura Ford interviewed by David Lomas", en [http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat\\_files/ford\\_convers.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/ford_convers.pdf) Gr. pp. 4-8 (vi: 25 de enero de 2010).





Fig. 12 Disfraz de pato. Serie *Fantástico Universo*, Sara Ramos 2004.



Fig. 13 Disfraz de conejo. Serie *Fantástico Universo*, Sara Ramos. 2004.

de cada uno de los animales representados, como el pato (fig. 12), que **Ramos** interpreta por medio de una determinada vestimenta (pantalones cortos y camisa de tirantes), y unas aletas de buceo:

Los patos domésticos provienen de dos especies salvajes distintas: el pato de campo y el pato salvaje, que se han reproducido en diferentes colores. Los patos de campo se conservan como patos de agua ornamentales y como mascotas<sup>12</sup>.

En el caso de su interpretación del gato, la artista propone otro tipo de vestimenta que ayuda al espectador a identificar fácilmente a este animal: ropa de color blanco, un peinado de dos moños a modo de orejas, un rabo de tela que simula el propio de este animal, y una actitud y pose que de nuevo se identifican con la pose del mismo.

El placer del perro es agradar a su dueño, el del gato agradarse a sí mismo. Independiente, el gato continúa siendo un persistente cazador nocturno aun cuando no tenga ninguna necesidad de cazar; al mismo tiempo, adora un lugar acogedor, buscando una vida confortable; acostumbra a volver a su casa en la madrugada fría. Probablemente los antiguos egipcios fueran los primeros en domesticar al gato, aunque luego esta práctica se difundió, siendo estimado por todo el mundo civilizado.

En la tercera de las escenas **Ramos** insinúa ser un conejo (fig. 13), con la simple actitud y posición, sentada de espaldas a la cámara, y con un pompón blanco en forma de rabo.

El conejo se extendió por la intervención urbana. Mutaciones de negros, blancos o de pelo largo nacerán entre las diferentes crías. Los de angora, por ejemplo, surgen en más de doce colores además del blanco: azul, crema, topo, marrón chocolate, y canela.

Desde tiempos remotos el conejo aparece como un animal enigmático, tal vez debido a su agilidad y rapidez; las muchas variedades que existen hoy poseen un carácter amable, aunque algunos conejos pueden ser de una ferocidad sorprendente.

<sup>12</sup> Textos extraídos de la exposición realizada por Sara Ramos en el Jardín Botánico de Madrid, entre el 3 de junio y el 26 julio del 2009, e incluida en Photoespaña, Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales.

Otro de los animales incluidos en la serie es el asno, que de nuevo la artista interpreta por medio de un ingenioso disfraz, en este caso consistente en unos leotardos de un tono de marrón diferente al de la camisa, y dos bases de cafetera en sus manos, cuya forma hace la vez de unas pezuñas que confieren a su representación el mismo carácter ambiguo de los casos anteriores.

El asno salvaje, del cual desciende el burro, se constituye de un animal ágil y bonito. Los romanos apreciaban mucho a los burros, o asnos domésticos, considerándolos más fuertes que los caballos.

Su inteligencia también fue notada desde los primeros tiempos, aunque el burro o asno sea hoy descrito como un animal estúpido —lo que tal vez se deba a su infeliz nombre o a su expresión de desaliento.

Para su interpretación del perro, correspondiente a la quinta escena de la serie, **Ramos** aparece en un balcón, de nuevo con la actitud y pose propia de dicho animal, y con un jersey y pantalón de tono marrón, un gorro, y el pelo recogido en dos coletas (que simulan ser sus orejas), aludiendo así de nuevo al doble carácter humano-animal de este personaje.

Actualmente el perro es el animal doméstico más popular. La popularidad de una raza determinada viene dictada por la moda. El estudio reciente de los esqueletos de los perros de regiones prehistóricas sugiere que el perro doméstico desciende de un can completamente diferente que se extinguió hace mucho tiempo. Todos los perros son animales sociales y viven en grupos o familias cuyos miembros cazan, crían a sus cachorros, y defienden su territorio juntos.

Y por último, la musaraña, el disfraz más conceptual de todos, pues en este caso la artista opta, simplemente, por fotografiar una habitación con estanterías vacías, que insinúan el minúsculo tamaño de este animal.

La musaraña común vive en un mundo diferente, es un mundo compuesto sobre todo de olores y sonidos difícilmente detectables para nosotros. Nuestro mundo está formado, principalmente por imágenes; sin embargo, la musaraña tiene unos ojos diminutos y vive en la oscuridad, donde solo distingue el contraste entre la luz y la penumbra.

Otro de los proyectos fotográficos en los que **Sara Ramos** recurre al disfraz animal, es el de la serie *La escuela de los animales o el juego de los siete errores* (2006), constituida de seis escenas de espacios interiores, protagonizadas por diferentes personas parcialmente disfrazadas de animal y, como en el proyecto anterior, adoptando una determinada postura ambigua, entre animal y humana. En estas escenas de carácter lúdico, agrupadas de dos en dos, e idénticas en apariencia, **Ramos** propone pequeñas modificaciones que el espectador deberá averiguar. Así, en las dos primeras imágenes de la serie, aparece un grupo de personas disfrazadas con máscaras y unos sencillos atuendos (como las patas de

un pájaro, o la cabeza de un cerdo, un cocodrilo, o un caballo) realizados de materiales como papel, tela, o cartón, con los que busca representar diferentes partes animales.

En las siguientes dos escenas la artista propone un espacio decorado a modo de establo en el que aparecen dos figuras, una sentada en un pupitre, y la otra de pie y entreabriendo una puerta, ambas vestidas de negro, y con unas máscaras de oveja y zorro que en la segunda de las imágenes son intercambiadas. Y en una tercera parte de la serie, **Ramos** plantea otro interior, esta vez lleno de cajas, y con tres personas que de nuevo adoptan una actitud ambigua, entre lo humano y la naturaleza del animal que representan (en este caso un oso salvaje, un oso panda, y una gallina), por medio de una simple máscara y la postura de su cuerpo.

Por otro lado, en este contexto del disfraz aquí planteado, junto a las reminiscencias del mundo de la infancia, la fábula sirve también de recurso estético y conceptual en la obra de artistas como **Peter Fischli y David Weiss**, cuyo trabajo en colaboración desde 1979, ha dado como resultado un discurso que se caracteriza por la ironía, el absurdo, el escepticismo, y el cuestionamiento de la realidad, que estos artistas plantean con fantasía y humor, y que desarrollan en el proyecto *Oso y Rata* para cuestionar aspectos en torno al arte actual.

Centrado en estos dos personajes, este proyecto funciona como un desarrollo en el tiempo de lo que se podrían definir como fábulas contemporáneas, pues se constituye de narraciones protagonizadas por dos animales de características humanas, que viven una serie de situaciones cómicas y de aventuras envueltas en un sinsentido, y cuyos diálogos resultan filosóficos y rudos a un mismo tiempo. Con estos personajes, presentes en diversos momentos de la trayectoria artística de **Fischli y Weiss**, estos artistas buscan aproximarse a un mayor conocimiento de la realidad, por medio de un vocabulario sencillo a la vez que ambiguo.

Con estos disfraces, *alter egos* de **Fischli y Weiss**, (los encontraron en un estudio de Hollywood, en concreto, Oso es el disfraz de **David Weiss**, y Rata el de **Peter Fischli**), los artistas continúan, de alguna forma, con la tradición de las fábulas creadas por Esopo, su precedente directo, cuyo vínculo se evidencia en las peripecias con las que, a través del disfraz animal, Oso y Rata trasladan determinadas imágenes e ideas prohibidas al ámbito de lo permitido. Sin embargo, algunas de las razones por las que estos dos personajes no se corresponden totalmente con los animales propios de las fábulas son, por un lado, su presencia un tanto deforme y desaliñada. Por otro, su finalidad, pues el objetivo de los animales protagonistas de las fábulas es el de instruir acerca de determinados aspectos humanos: en cambio, las hazañas de Oso y Rata no cumplen ninguna finalidad pedagógica, sino que estos personajes actúan como

bufones, como pareja de contrarios, (al igual que Don Quijote y Sancho Panza, el Gordo y el Flaco, etc.), si bien en su caso lo banal prevalece sobre otros aspectos. Y, finalmente, Oso y Rata no interpretan el carácter del animal que representan, sino que simplemente aparecen como personas disfrazadas, por lo que estas reminiscencias son solo superficiales.

Los animales asumen una función de mediadores entre persona e idiota. El idiota se restablece con ellos [...]. Convertirse en animal es el objetivo del artista y del idiota. En el animal se encuentran<sup>13</sup>.

En lo que respecta a las películas protagonizadas por estos dos animales,<sup>14</sup> entre 1980 y 1981 fue rodada en los Ángeles *La mínima resistencia* (fig. 14), las que serían las primeras aventuras de Oso y Rata, pues, disfrazados de estos personajes, los artistas interpretaron la historia de dos amigos que deciden convertirse en artistas, para más tarde, siendo socios, verse envueltos en un misterioso asesinato que les lleva a plantearse serias dudas acerca de la naturaleza del arte y de la delincuencia. Finalmente, y continuando con la línea filosófica que caracteriza al discurso de **Fischli y Weiss**, estos dos personajes siguen su intuición y persiguen una simple motivación, la de ser ricos y famosos, y la de llevar una vida fácil con “la mínima resistencia”, momento de la historia en el que se sienten inspirados por la sensual voz de una mujer:

Yo soy la vida refinada, la elegancia, tú me conoces bien, soy el delirio y el éxtasis, pero también el dormir a pierna suelta y quedarse en la cama. Soy la belleza y el estilo. Soy el tiempo de que dispones, el reparto gratuito de cerveza en el barrio, soy el champagne del zapato de señora, soy la escudilla en la que comes, soy la libertad con la que juegas, soy la mínima resistencia.<sup>15</sup>

Este deseo de Oso y Rata por convertirse en artistas chocará con la dura realidad de un mundo del arte que no colma sus deseos, aspecto planteado a través de una sucesión de acontecimientos en forma de suspense, con los que **Fischli y Weiss** proponen una crítica hacia el funcio-



Fig. 14 *La mínima resistencia*, Peter Fischli y David Weiss. Los Ángeles. 1980-1981. (29 min.)

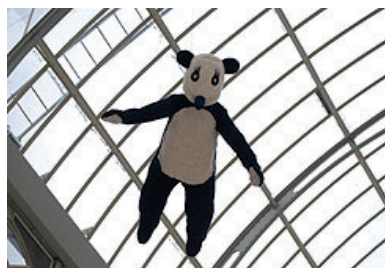


Fig. 15 Instalación de Oso y Rata realizada en el techo del Palacio de Cristal de El Retiro con motivo de la exposición llevada a cabo por Peter Fischli y David Weiss en el Museo Reina Sofía en Abril del 2009.

<sup>13</sup> Zweifel, S., “Zumzum-Dumdum”, en *¿Son los animales...* (cit.), pp. 29-52, cita p. 46.

<sup>14</sup> En todas estas películas, la música fue compuesta por Stephan Wittwer, y el sonido, grabado más tarde por dos actores profesionales que se encargaron de escribir los diálogos.

<sup>15</sup> Frey, P., “La mínima resistencia”, en *¿Son los animales...* (cit.), pp. 21-28, cita p. 23.

namiento del arte actual. Así, en el transcurso de *La mínima resistencia*, estos dos personajes deciden convertirse en artistas e introducirse en el ámbito de la acción, la cultura, y el dinero.

“¿Hay trabajo?”, pregunta Oso. “No, dinero”, responde Rata, y cuando Oso replica, “¿Pero cómo?”, Rata se pregunta a sí misma: ¿Con... engaño? ... En el mundo del arte... Nos forraremos y haremos como los demás. Sólo que mucho mejor. Es verdad que no entendemos ni pizca de eso, pero todo se andará. Haremos un viajecito de estudios”<sup>16</sup>.

Junto a esta primera película, esta pareja elabora toda una serie de dibujos, gráficos, y esquemas, que aparecieron publicados en un portafolio titulado *Orden y Limpieza* (1981) con el que, por medio de reflexiones entre filosóficas y absurdas, ambos buscaban elaborar una explicación universal y dotar de un orden al mundo. La película y el libro marcan la línea de trabajo del siguiente rodaje, en 1983, de *El camino correcto*, nuevamente interpretado por los dos artistas disfrazados, y que supondrá la segunda entrega de las aventuras y desventuras de estos personajes.

En esta ocasión el escenario en el que se desarrolla la historia son las montañas, lagos, praderas, y glaciares de los idílicos paisajes alpinos de Suiza, donde la pareja inicia un viaje de descubrimiento y de supervivencia durante el que sufre todo tipo de adversidades, supera sus diferencias y disfruta de su mutua compañía, de sus debates filosóficos, y de los placeres que ofrece esa naturaleza.

Finalmente, la tercera historia de Oso y Rata, tiene como escenario el milanés Palazzo Litta, del siglo XVII, en el que ambos personajes aparecen enfrentados a imágenes y reflejos de sí mismos como cachorros y como adultos, y jugando e inspeccionando los ornamentos del palacio. En suma, con las tres historias **Fischli y Weiss** aluden a tres temáticas diferentes: la primera, a la civilización; la segunda, a la naturaleza; y la tercera, que habla de la alta cultura, simbólicamente representada por la propia historia del Palacio, y por el juego de réplicas grandes y pequeñas de Oso y Rata.

El extenso proyecto de **Fischli y Weiss** en torno a estas dos figuras constituye también el eje de la exposición planteada en el 2009 en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, y ubicada en la sede central del museo, y en el Palacio de Cristal del parque del Retiro (*fig. 15*), donde realizaron la instalación de un móvil suspendido del techo, del que, a modo de sueño, colgaban dos muñecos, un Oso y una Rata: con esto aludían a los intentos frustrados de estos dos personajes por alcanzar el éxito, unos esfuerzos que concluirían en el bucle circular que ambos formaban en el aire<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>17</sup> Al igual que la película, el compositor Stephan Wittwer compone el material sonoro de esta instalación, que en esta ocasión llena el recinto de sonidos onomatopéyicos. Ver [http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2009/fischli-weiss\\_en.html](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2009/fischli-weiss_en.html) (vi: 13 de junio de 2009).



Mientras, en la sede Central, y junto a la proyección de las citadas películas, se podía ver una selección de piezas realizadas por los propios artistas, como unas marionetas de trapo con la forma de los dos personajes, o unas vitrinas de metacrilato con los disfraces empleados por la pareja para este extenso proyecto. Todas estas piezas, sin tener una moraleja explícita, logran plantear toda una serie de situaciones que propician la reflexión del espectador, pues de forma irónica y distanciada **Fischli y Weiss** exponen su propia noción del arte, que muestran como un sistema alternativo de conocimiento. Por ello, en esta ocasión, el disfraz animal es utilizado desde una perspectiva de reflexión y crítica social y artística, como fábula burlesca con la que se muestran las peripecias de estos dos animales para poder introducirse en el mundo del arte: los dos personajes, a la vez, podrían ser entendidos como proyecciones del rol del artista.



Fig. 16 *Animal Costumes*, Marnie Weber. 2005.



Fig. 17 *Girls with animal headdresses*, Marnie Weber. 2007.

El disfraz animal constituye también el elemento fundamental de las fábulas inventadas por **Marnie Weber**, artista que utiliza este recurso estético para mostrar u ocultar su propia identidad, o la del resto de los personajes, protagonistas de unas escenas a las que confiere un carácter de fábula moderna con tintes feministas<sup>18</sup>. La artista usa el disfraz animal junto con una recargada estética y con su propia mitología personal, con las que da forma a unas fantásticas narraciones basadas en la transformación simbólica de sus protagonistas, las *Spirit Girls*.

Esta importancia simbólica del disfraz animal en el discurso de **Weber** se evidencia ya en sus primeros collages, como es el caso de la serie *Bunny portrait*, o en fotografías como *Animal Costumes* (2005) (fig. 16). Es también un recurso estético frecuente en sus películas performativas, como *Forgotten* (2001), *The Ghost Trees* (2002-2003) o *A Western Song* (2007), película proyectada en la exposición *Sing Me a Western Song*, realizada en la galería Patrick Painter de Santa Mónica, y a la que pertenecen escenas como *Girls with animal headdresses* (fig. 17), en la que las *Spirit Girl* aparecen disfrazadas con una especie de sombreros que imitan la cabeza de diferentes animales. Según declara la propia artista:

Usando el propósito de “escenificar” con todos los personajes y animales, y a través del uso de trajes, artificios, miniaturas, accesorios y mi propia música, intento crear historias de pasión, lucha, y transformación<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Estos aspectos del discurso de Marnie Weber han sido ya comentados en el capítulo IV.2.2.

<sup>19</sup> Apud. Holger L., “Marnie Weber”, en Anna Atüler (coord.), *Art now. Vol. III, a cutting edge selection of today's most exciting artists*, Taschen, Hong Kong, Colonia, 2008, p. 502. Traducción propia.

Esta constante presencia del disfraz en la obra de **Marnie Weber** será también planteada a través de la escultura, con ejemplos como *Tiger Lady* (réplica de uno de sus personajes protagonistas, disfrazado de exótico y colorista tigre) o *Weberchimp* (autorretrato de la artista disfrazada de chimpancé-bailarina), ambas incluidas en la exposición *The Melancholy Circus* (2008); o la escultura *Pig Host* (en la que aparece representado un hombre con máscara de cerdo), que forma parte de la exposición *The truth speakers, the sea of silence* (2009). En otras ocasiones **Weber** plantea este uso del disfraz en la escultura, de forma invertida, es decir, disfrazando de personas a animales<sup>20</sup>.

También desde la perspectiva de disfraz aquí planteada, otra temática que influye conceptual y estéticamente es la mitológica, que sirve de base para artistas de la talla de **Matthew Barney**, cuyo discurso se fundamenta en la obra de arte total, en la que el disfraz, la cultura popular, además de la mitología, constituyen algunos de los aspectos fundamentales de unas imágenes con las que este artista plantea un lenguaje barroco y posmoderno que funciona como metáfora de la creación artística. A este respecto, el núcleo central de su producción se desarrolla en torno al ciclo fílmico *The Cremaster* (1994-2002), que se compone de cinco películas o episodios, creados sin ningún orden cronológico o de duración, junto con toda una serie de dibujos, esculturas, objetos y extravagantes trajes que, una vez utilizados en los films, serán expuestos. En conjunto, constituye un complejo proyecto que combina mitologías antiguas<sup>21</sup>, música, rituales celtas, cine fantástico, o ceremonias masó-

<sup>20</sup> Información extraída de la página web. de la artista <http://www.marnieweber.com/> (vi: 13 de febrero de 2010).

<sup>21</sup> Cabría aquí hacer un inciso en la relevancia que ha adquirido la escenografía masónica como recurso estético del arte contemporáneo (desde principios del siglo XIX hasta la actualidad), pues son muchos los artistas que, sin pertenecer al ámbito de la masonería, recurren a la utilización de los lenguajes herméticos transmitidos desde el siglo XVII por esta institución, si bien estos lenguajes escenográficos carecen de cualquier trasfondo iniciático: interesan más bien por sus sugerentes componentes esotéricos.

En este contexto, la videoocreación de Matthew Barney *Cremaster* (1994-2002), y concretamente *Cremaster3* (2002), plantea una nueva vertiente en lo que a la escenografía y sentido simbólico masón respecta, ya que, si bien contiene todos los aditamentos masónicos, el escenario donde este ciclo se desarrolla es real.

Así, el argumento del ciclo se basa en la adaptación que hace Barney de la leyenda masónica sobre el constructor del Templo de Jerusalén, Hiram Abiff (encarnado por el escultor Richard Serra), al que la masonería atribuye el saber de los misterios del Universo, y otorga el grado 33 (número considerado el grado máximo en masonería regular). A partir de estos conceptos, plantea una nueva versión de la Leyenda que se desenvolverá en un extraño contexto de mafias y estilo *Art Déco* de los años treinta del siglo XX, en el que Hiram Abiff aparece en el Chrysler Building (uno de los emblemas estadounidenses de la arquitectura *Déco*), esculpiendo las columnas J y B. Esta escenografía, por otro lado, no será en absoluto arbitraria, por lo que se podría decir que Matthew Barney tergiversa el concepto de estética masónica, para plantear una nueva forma de interacción entre las diversas disciplinas y estéticas, con las que crea su propio universo mitológico. Ver Martín, D., "*La escenografía masónica como recurso estético. Dualidad de finalidades (siglos XIX-XXI)*", en [congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/2431/2381](http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/2431/2381) (vi: 20 de agosto de 2009).

nicas, a través de lo cual este artista expone su particular visión de la existencia, expresada, en este caso, a través de la traumática experiencia que conlleva la ruptura de un equilibrio original. Como eje vertebral de toda la serie, este artista centra su argumento en las nueve semanas que dura el proceso de distinción sexual de un feto, y que plantea con el descenso simbólico del cremáster dentro del organismo<sup>22</sup>.

Para Barney este músculo constituye la localización de la identidad masculina en su lucha épica por escapar a la feminización y la castración que comienza en el feto y continúa a lo largo de toda la vida<sup>23</sup>.

Partiendo de estos conceptos, **Barney** traza el hilo argumental de toda la serie, en la que plantea su propia visión sobre la naturaleza humana por medio de personajes extraños e híbridos, interpretados, entre otros, por él mismo (llega incluso a interpretar tres papeles diferentes en *Cremaster 5*). Para encarnar a estos personajes, lleva a cabo una meticulosa elección siguiendo una lógica basada en la funcionalidad, tal y como se evidencia en la participación de la modelo y atleta paraolímpica Aimee Mullin, quien interpreta varios papeles ajustados a sus rasgos más característicos, como es su condición de atleta (récord de 100 metros lisos, y salto de longitud en los Juegos Paraolímpicos de Atlanta 1996), de ahí que, en su interpretación de la novicia de *The Order*, aparezca transformada en mujer-guepardo, por medio de un elaborado disfraz inspirado en *La esfinge* de Fernand Khnopff (fig. 18). Se potencia así una riqueza conceptual que se debe a que tanto en ésta como en otras de sus propuestas, **Barney** busca los personajes y elementos que mayor significado y lecturas puedan aportar, y a través de los que se evidencia la complejidad conceptual que caracteriza a todo su discurso<sup>24</sup>.

En este contexto, y atendiendo al tema que aquí interesa, el del disfraz animal, los episodios que se van a destacar serán el 3 y el 4. *Cremaster 3*



Fig. 18 Aimee Mullin disfrazada de mujer-guepardo para encarnar a la novicia de *The Order* en *Cremaster 3*.

<sup>22</sup> *Cremaster 1* es el primer capítulo del ciclo, momento en el que músculo se halla en su posición más alta, desde la que va descendiendo hasta que aparecen los testículos: esto acontece en *Cremaster 5*, último episodio en el que, bajo la forma de ópera trágica, Matthew Barney plantea una reflexión acerca de la masculinidad y las diversas formas de la sexualidad (conceptos a través de los que expone cuestiones en relación con la civilización occidental). Ver Kesla M. y Martín, David., "La Simbología Masónica en *Cremaster 3* de Matthew Barney", en *Anales de Historia del Arte*, 19, 2009, p. 295, Madrid, en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02146452/articulos/ANHA0909110289A.PDF>, (vi: 20 de agosto de 2009).

<sup>23</sup> Martínez Oliva, J., *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Cendeac, Murcia, p. 390.

<sup>24</sup> Partearroyo D., "Matthew Barney. *Cremaster Cycle*", en *Tren de sombras. Revista de análisis cinematográfico*, núm. 5, 2006. Edición digital. [http://www.trendesombras.com/num5/esp\\_cremaster.asp](http://www.trendesombras.com/num5/esp_cremaster.asp) (vi: 15 de octubre de 2009).

es el episodio central y el más ambicioso del ciclo, tanto por su duración como por la temática, ya que en éste se hallan los conceptos clave del conjunto de su obra, además de plantearse asuntos relacionados con el propio proceso de aprendizaje del protagonista (el propio artista disfrazado con falda escocesa y exuberante gorro de color rosa), que asume el papel de un masón aprendiz que ansía llegar al grado de Jefe Masón, y que se enfrenta a la mujer-guepardo mencionada anteriormente. **Barney** desarrolla este argumento, basándose en acontecimientos históricos y leyendas mitológicas, como la que narra la formación del Paso de los Gigantes (*Giant's Causeway*) en la costa irlandesa y el nacimiento de la Isla de Man, o la construcción, en 1930, del edificio Chrysler en Nueva York. En *Cremaster 4*, la transformación animal es encarnada por el propio **Barney**, quien aparece disfrazado de humanoide carnero Loughton (una especie autóctona de la Isla de Man) (*fig. 19*), personaje con el que el artista retoma la dimensión biológica ya comentada anteriormente, y que constituye la trama fundamental del ciclo. Estas ideas aparecen representadas por medio de una carrera entre dos equipos de motociclismo, uno tomando un camino de subida, y el otro de bajada.

Incluido en este contexto artístico en torno al disfraz animal, otro punto que se va a desarrollar es el de aquellos discursos que utilizan este mismo motivo como recurso de crítica o reivindicación social. Tal es el caso del colectivo de artistas feministas estadounidenses **Guerrilla Girls**, quienes, partiendo de la importante descompensación que hay en la Historia del Arte entre hombres y mujeres (pues las categorías del arte y artista han sido siempre conocidas como atributo masculino), desde mediados de los ochenta se dedican a reivindicar, tanto en el terreno teórico como práctico, la igualdad social, centrando sus propuestas en el contexto de las galerías, instituciones culturales y museos. Para ello,

y como método fundamental de lucha, las **Guerrilla Girls** utilizan diferentes recursos, como el envío de cartas, pegatinas, la realización de acciones de protesta o la producción de carteles que ubican en gran variedad de medios (de las paredes de los baños de museos y teatros a revistas o vallas publicitarias). Tal es el caso del anuncio *Cómo logran las mujeres ser expuestas* (*fig. 20*) (1989), con el que aluden a la presencia de las mujeres en el contexto artístico del museo, para lo que optan por hacer uso de un color amarillo intenso (color del plátano), y de un conocido desnudo de Ingres al que superponen una cabeza de gorila. Junto a la composición aparece la reseña de unos porcentajes con los que este colectivo indica la escasa presencia



*Fig. 19* Matthew Barney disfrazado de carnero humanoide en *Cremaster 4*.

activa de la mujer en el contexto artístico, pues es tan solo de un 5%, en contraposición al 85% de la presencia de su imagen en desnudos. El texto del anuncio formula la siguiente pregunta: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Met?).

Las paredes de los museos están dominadas por desnudos femeninos y no masculinos, hechos por pintores y no por pintoras, tal y como han dicho las Guerrilla Girls. Los artistas varones han visto a menudo a las mujeres no solo como objetos sexuales, sino al mismo tiempo como su inspiración y sus musas.<sup>25</sup>



Fig. 20 Cómo logran las mujeres ser expuestas. Composición fotográfica realizada por las Guerrilla Girls a partir de la interpretación feminista de La Grande Odalisque de Ingres.

El colectivo también orienta sus reivindicaciones hacia el contexto cinematográfico, pues unas semanas antes de la 78ª edición de la ceremonia de los Óscars, las **Guerrilla Girls** levantaron una gran valla publicitaria con la que buscaban subrayar la escasez de directoras de cine. En este contexto optaron por situarse no fuera, sino dentro del sistema, como forma eficaz de obtener información y poder transformarse en la propia conciencia de éste.

Este colectivo feminista, escasamente financiado (pues se mantiene gracias a colaboraciones puntuales, la venta de carteles, donaciones a título individual, y una pequeña subvención de la NEA –National Endowment for the Arts–, dirigida a su revista, *Hot Flashes*), asume como mecanismo fundamental un arte politizado basado en la combinación de parodia e ironía: en efecto, el carácter reivindicativo de las **Guerrilla Girls** se fundamenta en el humor y el disfraz, ya que una de las principales herramientas para sus protestas es el anonimato en el que se mantienen, identificándose en su lugar con los nombres de artistas y escritoras muertas, y utilizando para sus acciones elementos como pelucas y máscaras de gorila (de fonética parecida a *guerrilla* en inglés), además de vestir con minifalda, tacones finos y medias de rejilla. Las estrategias de sus actos reivindicativos muestran la influencia de la tradición de los personajes aventureros de ficción que hacen también uso de la máscara, como el Zorro o Robin Hood.

En el clima político conservador y de rasgos regresivos de Estados Unidos e Inglaterra durante los años ochenta, el arte ha representado un espacio de libertad y de crítica, un medio eficaz de alzar la voz en el foro público<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Freeland, C., *Pero ¿esto es arte?: una introducción a la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 154.

<sup>26</sup> Marzo, J. L., *Fotografía y activismo: textos y prácticas (1979-2000)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 263.



En una entrevista realizada a varios miembros del colectivo, “Frida Kahlo” y “Georgina O’Keefe”, y publicada en la revista *Kalias* (del IVAM, de Valencia), las artistas respondían de esta manera a cuestiones en torno al disfraz y la finalidad de su reivindicación:

- ¿Es necesario llevar una máscara de gorila para hacer lo que vosotras hacéis?
- Georgina O’Keefe: Sólo si quieres aparecer en los principales periódicos o deseas que los hombres te hagan entrevistas en televisión. Además sin la careta no te hacen fotografías.
- La máscara parece funcionar como una manera de preservar la identidad individual y por otro lado, como una forma de focalizar la atención, ¿no?
- Georgina O’Keefe: Nos quitaremos las máscaras cuando el 51% de las mujeres sean componentes de las Guerrilla Girls. También ocurre que la gente tiende a identificar a las mujeres en términos de “género”, por lo que la máscara nos objetiviza más allá de si somos mujeres o hombres. Se trata de hablar, no del sexo femenino, sino de la situación real de las mujeres<sup>27</sup>.

Y es precisamente el humor y el misterio en torno a su identidad lo que lleva a este colectivo a atraer la atención de los medios, ya que a través de este ingenioso disfraz de gorila, las **Guerrilla Girls** han ofrecido comparecencias públicas en galerías, museos y universidades de todo el mundo. También orientan sus actos reivindicativos hacia la producción de libros, como “*The Guerrilla Girls Bedside Companion to the History of Western Art*” (1998) (El libro de cabecera de las **Guerrilla Girls** de la Historia del Arte Occidental), que consiste en una nueva versión de la Historia del Arte, para cuya realización llevaron a cabo una intensa revisión de la historia, en la que incluyeron mujeres. Es evidente que, en este caso, el recurso del disfraz ha servido como replanteamiento político o cultural en torno a temas como el del sexismo, el racismo o el escaso reconocimiento histórico con respecto a las mujeres.

A este respecto, el trabajo de **Nandipha Mntambo** constituye otro ejemplo de utilización del disfraz animal, desde una perspectiva de reivindicación feminista que la artista plantea a través de la *performance*, el dibujo, la escultura, o utilizando la piel de vaca como material fundamental con el que lleva a cabo una simbólica representación de la mujer negra, basada en conceptos en torno a la identidad.

La piel de animal es utilizada por **Mntambo** para plantear una crítica política a la vez que social, en este caso, vinculada a la estética de la feminidad y la belleza, por medio de las sugestivas formas que la artista modela sobre dicha piel. Entre sus objetivos fundamentales se halla el de

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 288.

estudiar las propiedades físicas y táctiles de este material que enmarca en el contexto del cuerpo de la mujer y el arte contemporáneo. Ya con el propio proceso de curtido, pretende comprometerse plenamente con el material (sus texturas, olor), que trabaja por medio de un laborioso proceso, semejante al utilizado antiguamente, y consistente en sumergir la piel en un baño químico durante una semana, para a continuación extenderla encima de un molde creado a partir de su propio cuerpo, o del de sus amigos, y que une mediante resinas y otros componentes. A partir de ese material, **Mntambo** realiza sus pintorescos disfraces femeninos, extrañamente evocadores, con los que busca proponer relaciones contradictorias de atracción y repulsión, entre lo vistoso y lo feo... Pues uno de sus objetivos fundamentales es llevar a cabo una interpretación de su propio cuerpo, y tomar el control de su representación. Tales preocupaciones se ven reforzadas por la elección de ese material, como elemento fundamental de sus propuestas, cuya vellosidad alude a aspectos simbólicos vinculados al animal del que procede, la vaca, un animal asociado con la riqueza y el poder.

Sin embargo, en la experimentación llevada a cabo por **Nandipha Mntambo** con este material, subyacen también otras connotaciones relacionadas con la importancia cultural e histórica del cuero de vaca, por medio de las cuales profundiza en la delicada línea existente entre cultura, historia, y memoria. En este contexto, la artista aborda el concepto de frontera, concebida como algo en constante cambio y mutación, y lo explora no solo a través del uso de cueros en bruto, sino también de colas y orejas curadas y esculpidas, que utiliza para desvelar lo que significa ser una mujer artista negra que trabaja en la Sudáfrica contemporánea, aspecto este relacionado con la propia forma que tiene de definirse a sí misma como mujer entre varios mundos<sup>28</sup>. Entre sus obras más destacadas, cabe comentar la instalación *Nandikeshvara y Emabutfo* (2009), en la que **Mntambo** propone no una sola figura, sino un ejército de cuerpos-vestidos, moldeados en piel de animal, y que aparecen situados frente a una sola figura femenina que la artista llama *Nandikeshvara*, y que consiste en un molde de piel y pezuñas de vaca, colocado con los brazos extendidos.

Por otro lado, algunos de sus proyectos se basan en acciones vinculadas al ritual del toro: un arte, el del toreo, con el que alude a cuestiones relacionadas con la definición de género, pues en determinadas culturas, como la española, el toro supone la máxima expresión de la virilidad. **Mntambo** trata el tema taurino partiendo de diferentes tradiciones culturales y rituales provenientes de su propio lugar de origen. A partir de ellos, en la abandonada Plaza de Toros de Maputo, realiza *Ukungenisa* (2008), un video digital de dos minutos y medio de duración, en el que

<sup>28</sup> Zaayman, C. "Meschac Gaba & Nandipha Mntambo", en <http://www.artsouthafrica.com/?article=356> (vi: 12 de noviembre de 2010).



Fig. 21 *Europa*. Autorretrato fotográfico de Nandipha Mntambo transformada en toro. 2008.



Fig. 22 Boceto realizado por Nandipha Mntambo para *La violación de Europa*.



Fig. 23 *La violación de Europa*. Puesta en escena fotográfica protagonizada por Nandipha Mntambo. 2008.

ella misma aparece enfrentándose a un toro inexistente, y disfrazada con una vestimenta confeccionada, de nuevo, con piel de vaca, que simboliza el contacto real con este animal.

La segunda parte del proyecto taurino está constituido por la serie fotográfica *Praça de Touros* (2008), en la que la artista aparece preparándose para la hazaña, capeando... Con este proyecto en torno al arte del torero, retoma la temática de género y la feminidad, que en este caso asocia con la personalidad del torero y el matador: de ahí que **Mntambo** aparezca luchando, capeando, contra la arena de la plaza (vinculada a lo masculino) y ensayando los mismos pasos de un torero. Esta corrida de toros resulta, por lo tanto, atípica y desconcertante, pues el escenario es una plaza de toros totalmente vacía, de modo que el espectáculo público se convierte en un acto privado, un baile solitario que la artista muestra como lucha interna<sup>29</sup>.

**Nandipha Mntambo** aborda también el tema del disfraz animal yuxtaponiendo sus propios rasgos con los del toro, con el objetivo de explorar, no solo la tradición taurina, sino también la de las leyendas o los mitos griegos de Europa y Zeus, y el Minotauro, que, aunque enmarcados en contextos diferentes, parten de una dinámica semejante de lucha y protección, entre lo público y lo privado. La artista plantea estos conceptos interpretando determinadas obras de arte vinculadas a estos mitos, como es el caso de *Europa* (fig. 21) (2008), autorretrato fotográfico de busto, en el que aparece disfrazada, y asumiendo la actitud y el gesto de un toro; o *La violación de Europa* (fig. 22, fig. 23) (2009), en la que asume el papel de los dos personajes, ocupando ambas funciones.

La última de sus apropiaciones que se va a comentar es la del Narciso, figura tomada de una obra de Caravaggio en la que éste aparecía contemplando su propio reflejo en un estanque, y que **Mntambo** retoma adoptando el papel de Zeus en forma de toro. En esta ocasión plantea la transformación a través de la escultura, y combina sus rasgos femeninos con los de Zeus, disfrazado de toro.

<sup>29</sup> S. a., "Nandipha Mntambo: art beneath the hide", en <http://www.southafrica.info/about/arts/nandiphamntambo.htm> (vi: 10 de junio de 2010).

Otro ejemplo de utilización del disfraz animal desde una perspectiva de crítica social, esta vez alejada del feminismo, es la planteada por **Domingo Sánchez Blanco** en un trabajo de *performance*<sup>30</sup> con el que busca desafiar los propios límites del arte, situando al espectador en un estado de confusión que le lleve a no percibir como artística la acción que acontece en ese momento. A partir de este presupuesto desarrolla la *performance* *La cueva del otro, el señuelo* (fig. 24) (2005), que transcurre sin ningún tipo de cambio o variación, y en la que el artista (situado en la misma posición de un águila que tiene como acompañante) aparece disfrazado de ave rapaz, con unas alas con plumas de tela, una caperuza, y un casquete. **Sánchez Blanco** plantea esta *performance* como reflexión acerca de los problemas o situaciones que pasan desapercibidas, a no ser que sean etiquetadas como arte, reflejo o síntoma de la banalidad social actual<sup>31</sup>. En esta obra **Sánchez Blanco** opta pues por introducirse en el hábitat del animal y asumir su apariencia, como forma de expresar la opresión social.



Fig. 24 *La cueva del otro, el señuelo*, Domingo Sánchez Blanco. Video (4 min.). 2005.

En relación también con el disfraz animal, otro tipo de crítica social es la planteada por **Filippos Tsitsopoulos**, quien, en colaboración con **Jannis Markopoulos**, realizó *Gominolas y azúcar*, que reunía los proyectos de estos dos artistas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (2004-2007): el hecho de presentar una muestra conjunta se debió a que los discursos de ambos estaban estrechamente vinculados a nivel conceptual.

De nuevo, en este proyecto se expresa una crítica hacia aspectos como la banalidad, la superficialidad, y la abundancia puramente material: estos dos artistas expresan la demencia de una sociedad que consideran excesivamente azucarada.

Para ello, **Tsitsopoulos** y **Markopoulos** sitúan en el centro de discurso un consumismo que ambos definen como “pleonástico”, término a través del que buscan proporcionar un universo de alegorías y humor próximo a lo onírico, con el que expresar la sobreabundancia de los medios de comunicación y de unos bienes materiales que observan excesivamente empalagosos. El origen de estas ideas se halla en la tradición filosófica

<sup>30</sup> El discurso de Domingo Sánchez Blanco se haya influido por el “Cabaret Voltaire”, ubicado en Zúrich, y fundado por Hugo Ball el 5 de febrero de 1916 como cabaret con fines artísticos y políticos, pues en él se experimentaban nuevas tendencias artísticas: es precisamente en este lugar donde se cree que se fundó el Movimiento Dadá, además de ser muy frecuentado por los surrealistas, quienes descendían de aquel movimiento.

<sup>31</sup> Pizarro, P., “Domingo Sánchez Blanco”, en Castro López F. (coord.), *Camuflajes* [Catálogo de exposición], La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp. 164-165.

europea, a la que estos artistas se acercan con una sensación de extrañeza y atemporalidad, sugerida a través de la grotesca presencia de unos personajes que hablan de la apariencia de las cosas<sup>32</sup>.

Por un lado, **Markopoulos** recurre a la utilización de la gominola, que hace las veces del azúcar, como metáfora visual con la que expresar la sobreabundancia en la que se encuentra sumida la sociedad, donde lo privado deja de serlo para convertirse en público. Y, por su parte, **Tsitso-poulos**, cuyo discurso interesa aquí especialmente, recurre a elementos vegetales y animales, a la vez que retoma determinados aspectos estéticos extraídos de la iconografía tradicional, para convertir sus retratos en lo que parecen ser versiones de monstruos medievales o cuadros de Giuseppe Arcimboldo, contruidos por medio de fragmentos animales o vegetales, con los que busca representar a seres enfermos: investiga así un tipo de metáfora visual que exprese el estado del individuo materia-

lista propio de nuestra sociedad. Siguiendo este propósito, realiza para el citado proyecto *Gominolas y Azúcar II*, una serie de videos, entre los que se encuentran *Gee Whizz* (fig. 25), consistente en una secuencia en la que **Tsitso-poulos** aparece en diversas actitudes y posiciones, con un pulpo a modo de máscara, totalmente adherido a su rostro.



Fig. 25 *Gee Whizz*. Filippos Tsitsopoulos. Vídeo mini DV trans DVD (20 min.) incluido en el proyecto *Gominolas y azúcar*. 2004-2007.



Fig. 26 *Adieu Good Man Devil*, Filippos Tsitsopoulos. Vídeo mini DV trans DVD, (60 min.) incluido en el proyecto *Gominolas y azúcar*. 2004-2007.

Otros elementos animales utilizados por el artista para sus disfraces son las plumas, con las que realiza el vídeo *Adieu good man devil* (fig. 26) (2006), en el que, en esta ocasión, muestra su rostro cubierto de pequeñas plumas blancas. Y, como ya se ha señalado, junto a estas grotescas combinaciones **Tsitso-poulos** realiza también otro tipo de auto-transformación por medio de elementos vegetales como zanahorias, mondas de naranja o flores: unos expresivos y grotescos rostros híbridos o edulcorados, y registrados por medio del vídeo y la fotografía, que funcionan como disfraces alegóricos a partir de los que estos dos artistas plantean cuestiones relacionadas con la hiperactividad y la locura, de una sociedad llena de hipocresía, decadencia, y realidades distorsionadas. Los propios artistas comentan:

<sup>32</sup> Hernández León, J. M., "Gominolas y azúcar. Filippos Tsitsopoulos y Jannis Markopoulos", en [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_libro/Gominolas\\_y\\_Azucar\\_\(35\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/Gominolas_y_Azucar_(35).pdf) (ví: 20 de marzo de 2010).



El cuerpo histérico de las gominolas y el azúcar es un misterio de sentimientos, sensibilidades, insensibilidades, hiperactividad, e incapacidad de relajarse, hipocresía y distorsión de la realidad. El personaje es más virtuoso de lo que en realidad uno es [...]. El delirio de imágenes, personajes, impresiones, monólogos, actuación... es el resultado de nuestro amor por el arte. Un delirio sin pasado. Queremos entretener tu cerebro<sup>33</sup>.

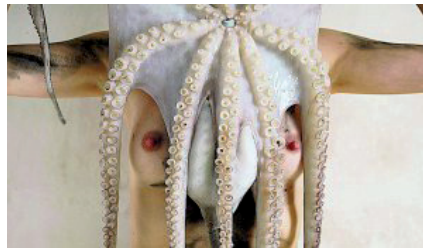


Fig. 27 Imagen perteneciente al vídeo *Intimate struggles*, Dozza & Lehmann. 2009.

Desde unos presupuestos algo diferentes, una estética semejante es la planteada por **Dozza & Lehmann**, en el video *Intimate struggles* (fig. 27) (2009), registrado en nueve fotografías en las que, a través del juego visual entre un cuerpo femenino desnudo y un enorme pulpo superpuesto, estos dos artistas buscan ahondar en cuestiones relacionadas con la atracción y lo abyecto, lo demasiado próximo y semejante, que sirve también para alejar y rechazar, y que forma parte de la condición humana<sup>34</sup>.

Por otro lado, en este contexto artístico en torno al disfraz animal, el último de los aspectos que se va a desarrollar es el del carácter nostálgico o ritual que surge, entre otros motivos, como reflexión acerca de la pérdida de cualidades instintivas innatas en el hombre, y la necesidad de observar e investigar éstas en el medio natural en el que siguen vivas. A este respecto, uno de los ejemplos más significativos se halla en la amplia producción del artista belga **Jan Fabre**, creador de esculturas con escarabajos, dramaturgo, dibujante a bolígrafo azul, *performer* disfrazado de insecto, y coreógrafo de bailarines acorazados y con armaduras, cuyo afán coleccionista e inquietudes científicas le harán interesarse desde la infancia por la entomología<sup>35</sup>. De hecho, toma el nombre artístico, y la manera de trabajar y mirar la naturaleza, del entomólogo francés del siglo diecinueve Jean Henri Fabre, conocido con el sobre nombre de “el poeta de los insectos”, al que admira hasta el punto de crear *Fabre’s Book of Insects* (1990), versión de los libros del entomólogo provenzal<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 20 de marzo de 2010).

<sup>34</sup> “BAC! Pandora’SB. 2009”, en <http://www.lasanta.org/web/index.php?/news/catalog-bac-09/> (vi: 6 de enero de 2010).

<sup>35</sup> Este interés le llevaría, a la edad de dieciséis años, a instalar en el jardín de su casa una tienda de campaña-laboratorio llamada Neuslaboratorium, desde la que observaba a los insectos, y realizó sus primeras experimentaciones sobre la metamorfosis, además de elaborar textos, dibujos, y pinturas que contendrán ya a todos los elementos de su universo artístico posterior. Ver S. a. “Exposición Jan Fabre- El hombre que escribe sobre el agua”, en [http://w3art.es/06-07/2006/11/exposicion\\_jan\\_fabre\\_el\\_hombre.php](http://w3art.es/06-07/2006/11/exposicion_jan_fabre_el_hombre.php) (vi: 29 de abril de 2010).

<sup>36</sup> Sans, J., “Mon corps est tragique et mon esprit comique. Interview de Jan Fabre par Jérôme Sans”, en Maison, J.V. y Sans, J. (coords.), *For intérieur* [Catálogo de exposición], Festival d’Avignon, Aviñón, pp. 11-43, cita p. 14.

Este interés por la observación y estudio del comportamiento de los animales, especialmente de los insectos, le lleva a adquirir una mayor comprensión de la existencia, que extrapola a toda su obra, fundamentada en un trabajo multidisciplinar en el que el vestuario “animal” asume una importancia central. A la influencia de la entomología se añade la de las obras de los pintores flamencos (como Hieronymus Bosch, Brueghel o Van Eyck), las vanidades propias del XVII, los cuadros de historia, o las naturalezas muertas. Y, además, la importancia que el artista otorga a la palabra y el movimiento, en concreto a la danza: su obra, en suma, está dotada de una gran complejidad conceptual con la que intenta conciliar el mundo humano con el animal, sus semejanzas y oposiciones, a partir de cuestiones como la metamorfosis, el ciclo vida-muerte como pasaje entre dos mundos, y el origen animal del hombre. Según declara la propia artista:

Yo veo al ser humano como un bello animal, pero si observamos los otros animales, ellos parecen más inteligentes y más vanguardistas. Pienso que nosotros siempre podemos aprender del mundo animal [...], y a menudo he dicho que los mejores doctores y filósofos de hoy son los animales<sup>37</sup>.

En este punto cabría destacar la actitud de **Fabre** ante los animales equipados con caparazón, a los que dota de una singular importancia: es el caso de los escarabajos<sup>38</sup>, su insecto fetiche por características como su fuerte capacidad de transfiguración; o la tortuga, que también asume en el repertorio de **Fabre** un sentido simbólico fundamental, como icono de la inmovilidad y el movimiento. Estos seres, que formarán parte fundamental de sus dibujos, *performances*, coreografías y esculturas, funcionan como arquetipos del caballero o el guerrero medieval, cuya armadura/caparazón concibe como esqueleto exterior.

También cabe comentar la importancia que cobra en su discurso la conciliación entre la ciencia y el arte, las cualidades de la máquina y lo orgánico, fusión que igualmente observa este artista en los insectos, y que emplea con un sentido metafórico vida-muerte fundamental en su obra, tal y como se evidencia, por ejemplo, en los vestidos que realiza con exó-

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 31. Traducción propia.

<sup>38</sup> El carácter enigmático del escarabajo ha sido destacado en diferentes civilizaciones, acompañado de toda una serie de connotaciones simbólicas, tal es el caso de la civilización sumeria, donde se le conocía como Schrijverke, "escritorcito", imagen de resurrección y de lucha; en el Antiguo Egipto se le veneraba al ser considerado símbolo de transformación; en Grecia, este animal ha sido considerado mensajero de los dioses, y era conocido como Angelos, origen etimológico de la palabra "ángel". Ya en el mundo contemporáneo, sirve como referencia al tan conocido monstruo kafkiano. Basten éstos como ejemplos de la importancia simbólica de este animal. Ver S. a. "Bajo el símbolo del escarabajo. Insectos, calaveras y cruces del belga Jan Fabre transforman la galería Espacio Mínimo", en [http://www.masdearte.com/index.php?view=article&catid=35&id=170&option=com\\_content&Itemid=12](http://www.masdearte.com/index.php?view=article&catid=35&id=170&option=com_content&Itemid=12) (vi: 3 de mayo de 2010).

ticos escarabajos de tonos verdes y oro, como en *Terre de la Montée des Anges* (1995), *Mur de la Montée des Anges* (1994), o en sus monjes sin rostro, también realizados en forma de carcasa cubierta de escarabajos.

El Monje participa de dos Mundos. [...] Jan Fabre crea los vínculos, uniendo aquello que habitualmente está separado, aislado. Por así decirlo, ofrece al espectador la posibilidad de volverse actor, de crear su propia historia, y de descubrir nuevos sentidos posibles<sup>39</sup>.

La imagen animal está también presente en otras facetas de su obra, como sus réplicas de animales disecados, o su propia autotransformación en parte de éstos, tal y como aparece en *El gusano que hay en ti* (2008), escultura/autorretrato que el artista realiza de sí mismo con la forma de un gusano rampante que no deja de comentar: “*quiero sacar mi cabeza del nudo asfixiante de la historia*”, y que junto con cuatrocientas setenta lápidas, formó parte de una exposición del Louvre acerca de la relación de su obra con la historia.

Por otro lado, en lo que respecta a su obra gráfica, cabría destacar también los dibujos realizados por **Fabre** a bolígrafo, o con fluidos corporales<sup>40</sup>.

Estos dibujos a bolígrafo representan a unos animales inexistentes, en su mayoría insectos o híbridos de humano y animal, con los que expone toda una serie de conclusiones acerca del comportamiento humano. Estos mismos híbridos, constituyen también una parte fundamental de sus *performances* filmadas, en las que el artista se disfraza con un atuendo que lo aproxima físicamente a estos animales, para expresar la posición del artista y el arte en la sociedad.

Desde esta perspectiva performativa cabría citar *The Meeting/Vstrecha* (fig. 28, fig. 29) (1997), película de treinta y cinco minutos de duración que documenta el encuentro entre un escarabajo y una mosca. Está protagonizada por **Jan Fabre** junto al artista ruso **Ilya Kabakov**; ambos apa-

<sup>39</sup> Drouhet, G., *Transgression: un trajet dans l'oeuvre de Jan Fabre (1996-2003)*, Cercle d'art, París, 2004, p. 123. Traducción propia.

<sup>40</sup> La utilización que hace Fabre de su propia sangre, tanto en dibujos como en escritos, tiene su principal referente en el tratamiento que la pintura flamenca ha dado a este fluido, así como en la figura del Cristo sufriente, aspecto este que el artista introduce de forma subjetiva en gran parte de su trabajo. También, a partir de 1990 realiza dibujos con otros fluidos corporales como sus propias lágrimas como *L'Histoire des larmes* (1993), experimento de una gran complejidad conceptual, ya que a través de estos elementos Fabre desarrolla un minucioso trabajo basado en el análisis y autoexploración de las diferentes calidades del dibujo, dependiendo de la cantidad de sal utilizada: un vínculo entre el cuerpo humano y sus fluidos, que Fabre va a utilizar desde un sentido trascendental próximo al ritual. Ver Geldhof, B., “Broche de oro para cerrar los 30 días de inauguración del MAMM”, en <http://www.museodata.com/recursos/archivo/50-broche-de-oro-para-cerrar-los-30-dias-de-inauguracion-del-mamm.html> (vi: 5 de mayo de 2010).

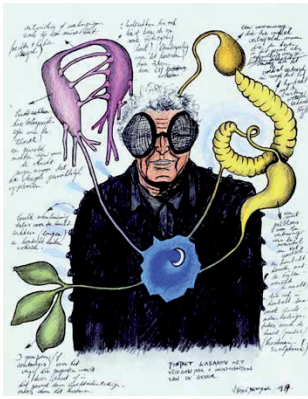


Fig. 28 Dibujo preparatorio para *The Meeting/Vstrecha*. 1997.



Fig. 29 *The Meeting/Vstrecha*. Película realizada por Ilya Kabakov junto a Jan Fabre en 1997.



Fig. 30 *Sanguis/Mantis*. Performance realizada por Jan Fabre en el 2001.

recen metamorfoseados en estos dos insectos (**Fabre** en el escarabajo, e **Ilya Kabakov** la mosca) con los que se identifican, conversando, cada uno en su idioma, acerca del significado de estos animales. La película transcurre en la azotea y el sótano del apartamento neoyorkino de **Kabakov**, dos lugares simbólicamente contrarios donde los dos artistas conversan acerca de su deseo de aprender de los insectos la capacidad de transformación, interés que se debe al descubrimiento común de una potencia constante de metamorfosis. A través de estos disfraces buscan lograr una identificación que les permita aprender de los insectos sus formas de transformación, como metáfora del artista, capaz de metamorfosearse en su trabajo<sup>41</sup>.

A este respecto, otro de sus trabajos que se va a comentar es la *performance Sanguis/Mantis* (fig. 30) (2001): en esta ocasión, **Fabre** aparece transformado en un humanoide-mantis por medio de un traje metálico con la forma híbrida, mitad caballero medieval, mitad mantis religiosa, insecto al que se le atribuye el poder místico de prever el futuro, además de chupar la sangre del enemigo, y con el que alude a todo un juego de identificaciones entre este insecto, y la sangre del profeta, pues esta *performance*, de más de siete horas de duración, funciona como acto ritual (en imitación de Cristo), tras el que el artista acaba debilitado y agotado. Una enfermera había extraído sangre del artista, que dispuesta en doce tubos de ensayo, uno para cada mesa, sirven a Fabre para realizar sus dibujos<sup>42</sup>.

En esta *performance* ritual, basada en un juego de identificaciones entre el hombre y el instinto del insecto, **Fabre** aparece, pues, disfrazado con una armadura (copia de la de Alberto de Brandemburgo) de estructura cerrada y peso considerable, que le condiciona su visión y movimientos. A ella se añade una caperuza con la forma similar a la cabeza de la mantis, con la sola abertura de una especie de coladores laterales que le facilitan cierta percepción. El discurso concep-

<sup>41</sup> Ritchie, M., "Hortus/Corpus. Jan Fabre", en <http://www.kmm.nl/downloads/exposition/bookletFabreweb.pdf> (vi: 20 de mayo de 2010).

<sup>42</sup> S. a., "Jan Fabre Mis gotas de sangre, mis huellas de sangre", en <http://www.acomunica.com/cora24/arte/galerias/01d7b895e30b66813.html> (vi: 20 de mayo de 2010).

tual de esta *performance* es el de un **Fabre** dibujante que se muestra ante el espectador como un guerrero que extrae su propia sangre durante cinco horas, y en ésta la concentración, el hermetismo del traje y la extracción continua de sangre constituyen el eje esencial de un ritual vinculado al mundo animal. En su transcurso surgen una serie de dibujos realizados con una gruesa capa de sangre sobre la que aparece escrito un manifiesto dividido en doce etapas, en el que **Fabre** propone un juego de palabras (transformando palabras de género masculino en femenino), que, como errores de escritura, aluden a aspectos híbridos y de inversión sexual.

Esta *performance* se complementa con la instalación *Sanguis / Mantis Landscape (Battlefield)* (2004), donde, en alusión al campo de batalla, aparecen, dispersadas por un suelo de arena, las piezas de la armadura de bronce pertenecientes al “guerrero insecto” presente en su anterior trabajo, y que **Fabre** muestra como los restos simbólicos de la batalla realizada a lo largo de la *performance Sanguis/Mantis*<sup>43</sup>. Acerca de su obra Fabre comenta:

Mi trabajo está siempre elaborado en referencia al estudio de los insectos. El comportamiento de los insectos en relación con el comportamiento de los seres humanos<sup>44</sup>.

La metamorfosis, planteada como transición entre lo humano y lo animal, desde un sentido ritual y de admiración hacia la organización social de los animales, constituye, pues, el eje vertebral de la obra de **Jan Fabre**, incluyendo aquí los movimientos de sus coreografías, en las que concibe la forma animal como fuente de inspiración y metáfora de la sociedad, tal y como se evidencia en *Loros y cobayas* (2002)<sup>45</sup>. Respecto a esta obra dice:

En *Loros y cobayas* intento indagar en el aspecto animista del cuerpo: dar al alma del animal y del hombre el mismo valor, y desde un único punto de vista moral<sup>46</sup>.

En este contexto, otro artista que recurre a la estrategia del disfraz animal, bajo una perspectiva nostálgica o ritual, es **Javier Pérez**, quien basándose en la inclusión de materiales orgánicos animales en objetos inertes, recrea los procesos de transformación que interconectan el

<sup>43</sup> Beaufet, J., “Jan Fabre: Sanguis / Mantis Landscape (Battlefield)”, en <http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique=260&src=290&rec=fabre%7C0%7C0%7C1> (vi: 29 de abril de 2010).

<sup>44</sup> Fabre J., *op. cit.*, 101. Traducción propia.

<sup>45</sup> Información extraída de la página web. de la compañía del artista, en <http://www.troubleyn.be/page.php?pageID=14&parentID=2&lingo=fr> (vi: 3 de marzo de 2010).

<sup>46</sup> Fabre J., “*Jan Fabre. Antología de obras teatrales*”. Universidad Finis Terrae, Ril, Chile, 2007, p. 181.



mundo animal, vegetal, y mineral, profundizando así en lo íntimo y lo poético, por medio de vestidos, máscaras o formas orgánicas, con las que expone asuntos relativos al propio cuerpo y su relación entre el interior y el exterior, el objeto y el sujeto. Emplea diversas técnicas, que irán del vídeo al dibujo, la fotografía o la *performance*, con las que busca expresar la fuerte carga de animalidad existente en el cuerpo humano. De ahí el sentido de unas acciones en las que **Javier Pérez** aparece solo, desnudo con distintas máscaras, e inmerso en una serie de situaciones con las que buscará explorar el instinto animal, desde un proceso ritual de carácter repetitivo con el que representa plásticamente la transformación continua de las cosas. Investiga esta metamorfosis junto a otros aspectos de la existencia, con los que manifiesta su interés por expresar la carga de mortalidad y animalidad existente en el cuerpo. De ahí el uso de diferentes máscaras y trajes, elaborados con elementos animales (como intestinos, crines, crisálidas de seda, o cuero), con los que expone y contrapone el ser social al ser natural, como reflexión acerca de los propios límites, pues la principal finalidad simbólica de estas acciones es la de cuestionar determinados convencionalismos aprendidos, para recuperar una parte del conocimiento o instinto natural.

Estos materiales constituyen, pues, el eje fundamental de una obra con la que **Javier Pérez** hace referencia directa a la cultura del vestir, a los recubrimientos o revestimientos realizados de forma natural, y con los que cuestiona la esencia del ser humano. En este contexto, cabe comentar que, en su caso, el uso del disfraz se materializa en unos vestidos que funcionan como prolongaciones corporales, y con los que explora nuevas posibilidades de relacionarse con el entorno, es decir, que le servirán para crear unas mitologías personales planteadas desde una sensibilidad contemporánea, tal y como sucede en *Hábito* o *Látigo*.

*Hábito* (1996) es un traje realizado con crisálidas de seda, expuesto suspendido formando una cruz, como evidente referencia a la iconografía religiosa, y que sufre una metamorfosis, pues durante varios días tiene lugar el nacimiento de los gusanos de seda. Posteriormente, él mismo se viste con esta casulla para mostrar la transformación metafórica del hombre hacia el mundo animal. Según declara el propio artista:

Me interesa el perpetuo cambio al que están sometidos los organismos vivos. El estado de transformación continuo y la inestabilidad que esto supone. Mutaciones y metamorfosis, dos términos sobre los que he trabajado...<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Apud Ferro, A., "Letras para el arte", en <http://catalogo.artium.org/book/export/html/4125> (vi: 4 de septiembre de 2010).

Otro de sus disfraces es *Barroco* (1996), un exuberante vestido de estética barroca, que **Javier Pérez** realiza con intestinos de bovinos, y con el que plantea un juego de opuestos entre lo animal y lo cultural, lo interior y lo exterior, etc.

Era un trabajo sobre la reversibilidad del ser. En esta obra, un interior animal, una víscera, se convierte en materia de recubrimiento y proyección. Algo tan primario como pueden ser los intestinos animales se transforma en un sofisticado vestido de época y nos recuerda que en el ser humano hay una esencia natural, animal, de la que no puede escapar y que es la que nos conforma como seres vivos. En nuestras culturas, hay una necesidad de evitar la relación con la parte más animal de nuestro cuerpo y nos esforzamos en transformarlo y recubrirlo constantemente dándole mil apariencias distintas. De ahí que la cultura del vestir haya sido una constante en el ser humano<sup>48</sup>.

Con respecto a la máscara, **Javier Pérez** concibe una serie de acciones en las que ésta va a adquirir un valor fundamental, mostrándose como signo de ausencia, además de transformar simbólicamente la identidad de quien la lleva. Tal es el caso de *Máscara ceremonial* (fig. 31, fig. 32) (1998), una máscara-busto elaborada con crines de caballo de color blanco, tela, y resina de poliéster, que constituye el elemento fundamental de una *performance* en la que, sumergido en la impersonalidad, **Javier Pérez** plantea determinados conceptos culturales ligados a los rasgos faciales, de forma que al negar u ocultar la identidad, el artista pone en relieve lo cambiante de dichos conceptos, por lo que la máscara funciona como metáfora con la que cuestionar determinadas ideas en torno a la identidad y la apariencia. Esta *Máscara ceremonial* representa, pues, la desaparición de la fuerza y la energía, lo que queda, el vacío.



Fig. 31 Máscara de crines de caballo blancas utilizada por Javier Pérez para la *performance* *Máscara ceremonial*. 1998.



Fig. 32 *Performance* *Máscara ceremonial* realizada por Javier Pérez en 1998.

<sup>48</sup> Blanch, T., "Teresa Blanch\_Javier Pérez /rojo. Entrevista", en Carballas, M. y Ribó Chalmeta, J. (coord.), *mutaciones* [Catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004, pp. 14-55, cita p. 21.

El estuche del cuerpo bajo la máscara que avanza y deja descomponer, guarda siempre una última intensidad, cortante como unos ojos cerrados<sup>49</sup>.



Fig. 33 Máscara de crines de caballo negras utilizada por Javier Pérez para la performance *Látigo*. 1998.



Fig. 34 Performance *Látigo* realizada por Javier Pérez en 1998.

Una máscara diferente es la que propone en *Látigo* (fig. 33, fig. 34) (1998), una vídeo-performance filmada a tiempo real, en la que el artista exhibe una máscara imposible, pues en este caso se trata de una peluca contrapuesta (de largas crines negras de caballo) que le impide ver, y a través de la que muestra a un ser desprovisto de referencias, tanto sensoriales como culturales.

Encerrado en un espacio de reducidas dimensiones, **Javier Pérez** lleva a cabo violentos movimientos a través de los que expresa la opresión o negación de los sentidos, limitados o constreñidos, como reacción ante una situación de extrema angustia y desprotección (aislamiento), en la que la única alternativa es comportarse como un animal salvaje encerrado. Con esta situación angustiosa de encerramiento, constante en su obra, alude a la opresión que ejerce sobre el ser humano la cultura y la sociedad.

El hombre desnudo que golpea las paredes de la estancia, está consumando el proceso de rostredad<sup>50</sup>, buscando una lucidez a través de la ceguera<sup>51</sup>.

La influencia de las formas de la naturaleza, expresadas a través de máscaras y prótesis, forma también parte de su obra gráfica, como es el caso de la serie *Metamorfosis* (2004), constituida de pequeños dibujos en los que el artista representa formas naturales, híbridos, y ramificaciones.

<sup>49</sup> Dobbels, D., "El cuerpo ajeno a los hechos", en Blanch, T. et. al., *Javier Pérez* [Catálogo de exposición], Artium-Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria, y Carré d'Art-Museo de Arte contemporáneo de Nîmes, 2003, pp. 29-31, cita p. 29.

<sup>50</sup> En este contexto, esta acepción alude a una búsqueda de la esencia de identidad desde una perspectiva existencial.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 132.

Estas máscaras, trajes ceremoniales, y formas híbridas, funcionan, pues, como dispositivos de ocultación y protección, a la vez que como elementos metamórficos y evocativos que a **Javier Pérez** le sirven para establecer un vínculo de comunicación con los demás. En este discurso, los aspectos metafóricos en torno a lo animal-vegetal, lo espiritual y lo carnal, se hallan vinculados a los miedos implícitos en la propia existencia, a la capacidad expresiva del cuerpo y a su transformación a lo largo del tiempo, que este artista expresa de forma simbólica, poética y bella.

Desde esta perspectiva, cabe comentar también la dimensión nostálgica, y se podría decir ritual, que **Cecilia Paredes** confiere a su obra, centrada en una metamorfosis animal que ella proyecta sobre su propio cuerpo, el cual concibe como territorio sagrado, y entiende estrechamente vinculado a la naturaleza y confrontado a la avalancha tecnológica actual. Con su cuerpo realiza toda una serie de acciones de carácter ritual, semejantes a las provenientes de la mitología afro-caribeña, y que posteriormente registra en fotografía. En sus disfraces lo sagrado y lo profano, lo humano y animal, se funde hasta ser lo mismo, pues la artista concibe su cuerpo como un espacio al que transformar poéticamente por medio de la pintura y el retoque digital, o por medio de pequeñas reliquias recolectadas, con las que busca hacer frente a un futuro post-corporal, a la vez que trascender los límites de su propio cuerpo al fusionarlo con el de animales y plantas, para mostrarlo en el límite entre lo racional o conocido, y lo enigmático y espiritual<sup>52</sup>.

Estos disfraces animales responden, pues, a la necesidad vital de manifestar aspectos de la identidad que la sociedad actual se esfuerza por suprimir, de forma que las transformaciones en serpiente, pez, armadillo, pájaro, zorrino, árbol, etc. que **Paredes** propone, se podrían entender como un acto de gratitud al espíritu del animal encarnado, aspecto este que entroncaría con el sentido dado al disfraz en los carnavales tradicionales de determinadas zonas.

En ocasiones, estos disfraces o transformaciones no son de cuerpo completo: se hallan, así, en la frontera entre la naturaleza humana y animal, como en el caso de la fotografía *Cabeza de pez* (fig. 35) (2000), en la que **Cecilia Paredes** posa ataviada con la cabeza de este animal superpuesta a la suya; o en *Pezenelagua* (2001), otro de sus disfraces de pescado (esta vez adherido o fusionado digitalmente a su propia columna vertebral), con el que crea una imagen casi onírica bajo la que subyace cierta

<sup>52</sup> Panera, F.J., "Cuerpo, memoria, naturaleza, metamorfosis. Algunas consideraciones sobre las fotografías de Cecilia Paredes", en Paneras Cuevas, J. (coord.) *Cecilia Paredes*, Centro de Fotografía Universidad de Salamanca, *Cecilia Paredes* [Catálogo de exposición], Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, pp. 7-11, cita pp. 8-9.

agonía, pues esta mujer-pep funciona como representación del fracaso en la relación entre naturaleza y humanidad. La intervención digital está presente también en trabajos como *Manos de pulpo* (2001), que, como su título indica, muestra sus brazos cruzados y fusionados con el cuerpo de este animal.

En *Venada* (fig. 36) (2001), la artista aparece con el tocado de unos cuernos, los propios de este animal, y con la cabeza y pecho pintados de tono marrón, un recurso próximo al del *body art*<sup>53</sup> que emplea en otros de sus disfraces, como *Armadilia* (2001) o *Zorrino sediento* (2002), en los que la simulación animal es representada, no solo en su transformación física, sino también mediante la imitación de posturas y gestos característicos.

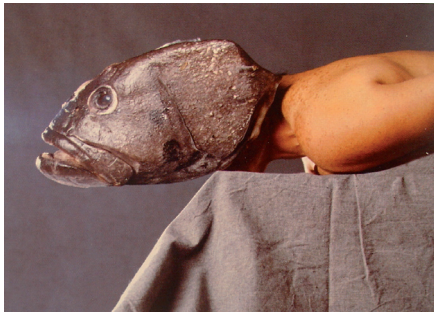


Fig. 35 Cabeza de pep, Cecilia Paredes. 2000.



Fig. 36 Venada, Cecilia Paredes. 2001.

En su mundo estético se incluyen también otros elementos, como sus recuerdos de infancia, época en la que **Paredes** sentía ya un enorme interés por las colecciones que convertirá fundamentales en su proceso creativo, tal y como se evidencia en los pequeños elementos naturales que la artista introduce en sus transformaciones, a partir de un afán colector que en su trabajo alcanza un sentido casi sagrado. Partiendo de la idea barroca de colección (entendida como una recolección de objetos de la memoria), **Paredes** muestra todo un inventario de elementos que integra con su propio cuerpo<sup>54</sup>.

Se cubre con la piel de animales y plantas en proceso de extinción, mostrándo así el egoísmo y voracidad humanos.

En *El reconocimiento* (2000), posa de espaldas a la cámara, y con toda una serie de alas de libélula dibujando su propia espina dorsal; y en *El sueño2* (2002) aparece acurrucada en el suelo, desnuda, y cubierta de toda una serie de pájaros, quizá dormidos, o muertos.

**Cecilia Paredes** entiende, pues, estos coleccionismos como una recolección de objetos de la

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>54</sup> Zaya, A., "Camuflajes", en Paneras Cuevas, J. (coord.) Cecilia Paredes... (cit.) pp. 35-37, cita pp. 35-36.



memoria que define como “incoleccionables”, pues la mayoría de ellos son elementos de gran fragilidad (como es el caso de nidos, ramas, patas de cangrejo o semillas)<sup>55</sup>, y a los que confiere unas características herméticas y delicadas a un mismo tiempo, con las que muestra el fino y provisional límite existente entre la naturaleza y el ser humano. Esta mujer, que se define como recolectora de litorales, explora las diversas posibilidades de fusionarse con la naturaleza desde un sentido místico de ausencia, y nostalgia de la antigua unión entre el hombre y la naturaleza.



Fig. 37 *El peso de la culpa*, Tania Bruguera. 1997.

Por otro lado, las reminiscencias de un contexto ritual determinado constituyen la base de algunos de los proyectos planteados por **Tania Bruguera**, como la *performance* *El peso de la culpa* (fig. 37) (1997), en la que aparece completamente desnuda y arropada por un cordero diseccionado y decapitado que cuelga de su cuello, como si de un chaleco se tratara. La artista plantea esta *performance* como rito de purificación vinculado al imaginario de las religiones sincréticas locales. En ella se evidencia su interés por lo corporal, con influencias como la de Ana Mendieta, o la de los artistas de la generación de los ochenta, quienes veían el arte como un suceso con connotaciones sociales.

Dentro del pensamiento sincrético religioso cubano, la utilización de la imagen del carnero resulta de la interpretación simbólica de este animal como víctima de sacrificio que **Bruguera** expresa a través de elementos básicos, cuya puesta en escena se articula en tres partes; la primera, en la que se muestra inmóvil y frente a una bandera cubana; la segunda, donde ella aparece con el carnero degollado superpuesto a su cuerpo; y, finalmente, la tercera, donde se sitúa en cuclillas y frente a un cuenco con tierra (símbolo de la tierra cubana), que primero amasa con agua salada, para, a continuación llevársela a la boca, en un acto vinculado al ritual de suicidio practicado por los indígenas de la isla frente a la presión de la invasión española. La artista emplea dos símbolos fundamentales: la bandera nacional, y el carnero degollado, con los que crea un tipo de *performance* que, al igual que otras de sus acciones, funciona desde conceptos próximos a la emoción y el miedo<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Weiss, R., “Lo diverso de lo ordinario”, en Paneras Cuevas, J. (coord.), *Cecilia Paredes...* (cit.) pp. 17-26, cita p. 19.

<sup>56</sup> Goldberg, R., “El peso de la culpa. Re-presentación de un evento histórico 1997-1999”, en Lechuga, Vivian (ed.), *Tania Bruguera en la Biennal de Venezia* [Catálogo de exposición], Lowitz & Sons, Chicago, 2005. p. 177.

En este contexto ritual y simbólico, cabría destacar también la *performance Destierro* (fig. 38, fig. 39) (1998-1999), para la que **Tania Bruguera** toma como elemento fundamental a un icono mitológico cubano y africano llamado Nkisi Nkonde, cuya representación adquiere la forma de una escultura cubierta de tierra y clavos oxidados, y al que se le hacen promesas como agradecimiento a los deseos solicitados. De ahí el ritual que gira en torno a dicho icono, pues los clavos funcionan como símbolo

de ese compromiso que se debe cumplir: en caso de no mantenerlo, Nkisi despertará de su letargo para buscar a las personas que hayan incumplido sus palabras. **Bruguera** incorpora este sentido simbólico a un ritual-*performance* en el que será ella misma la que aparezca disfrazada con un enorme traje cubierto de barro y clavos, con el que evoca al icono africano<sup>57</sup>.



Fig. 38 Tania Bruguera disfrazada del icono mitológico cubano-africano Nkisi Nkonde.

Por último, hay que mencionar también la importancia del simbolismo animal en la obra del artista chino **Zhang Huan**, con ejemplos como el de la *serie fotográfica ½* (fig. 40), que forma parte del conjunto de trabajos que el artista realizó antes de abandonar Pekín. En ella, su cuerpo desnudo funciona como soporte de los textos que lo tatúan, a excepción de dos imágenes de la serie en las que el autor aparece “vestido” por un esqueleto animal, y con el comentario escrito de “somos mitad cuerpo, mitad espíritu”, de clave budista.



Fig. 39 *Destierro*. Performance realizada por Tania Bruguera.

Sin embargo para otros de sus trabajos como el de la *performances Patria* (fig. 41) (2002), recurre a la interpretación de una figura mitológica inventada, “Mister Olympic body building”, por medio de un disfraz de cuerpo entero de ciertas similitudes con lo animal, pues se compone de partes como un rabo, o carne cruda moldeada en forma de músculos, y con el que protagoniza un acto ritual de encuentro con su tierra natal. En palabras de **Zhang Huan**:

<sup>57</sup> Iturralde Gallery, “Tania Bruguera. Displacement Embodying a Nkonde icon 1998-1999”, en [http://www.neuberger.org/superfile/events\\_flyer/displacement.pdf](http://www.neuberger.org/superfile/events_flyer/displacement.pdf) (vi: 15 de febrero de 2010).

Volví a mi querida tierra natal diez años después de haberla dejado. Miré el cielo y la tierra y los encontré igual que antes. Todo seguía siendo igual de pobre y carente de alma. Intenté cambiarlo<sup>58</sup>.

Otro de sus trabajos en este sentido es la *performance Window* (2004), registrada en una secuencia de nueve imágenes fotográficas, en las que el vínculo hombre-animal cobra una importancia fundamental, pues en este caso el artista aparece interaccionando con un burro y manipulándolo, hasta casi convertirlo en prolongación de su propio cuerpo.

Estas acciones, de carácter drástico e incluso agresivo, pierden parte de su duro sentido si se relacionan con aspectos autobiográficos del artista, como es el hecho de que viviese toda su infancia en una zona rural, con una forma de vida primitiva estrechamente ligada a los ciclos, y al pleno contacto con la naturaleza y los ritos que tienen lugar en torno a ella. El artista dice guardar estas influencias en lo profundo de su ser, y a partir de ellas busca conservar lo natural, lo cíclico..., y trascender la apariencia para, en su lugar, buscar un mayor conocimiento interior y espiritual. A ello habría que añadir que, lo que desde un posicionamiento occidental, es analizado como una exposición de su propio cuerpo a los límites de la resistencia, desde posturas orientales se considera como una forma de autoconocimiento, pues junto a su fuerte vínculo con la naturaleza, otras de sus influencias provienen del misticismo, las fábulas orientales o la reflexión sobre determinados comportamientos sociales y posicionamientos políticos. A esto habría que añadir la necesidad que siente el artista de alcanzar la reconciliación entre la sociedad y la naturaleza.

Tras lo expuesto es, pues, evidente que en la actualidad el disfraz animal no solo se halla asociado a lo primitivo y ancestral, sino que, como recurso estético en el arte contemporáneo, ha adquirido un sentido simbólico fundamental y se ha utilizado para la recreación de determinados personajes, o de una serie de historias escenificadas que se plantean

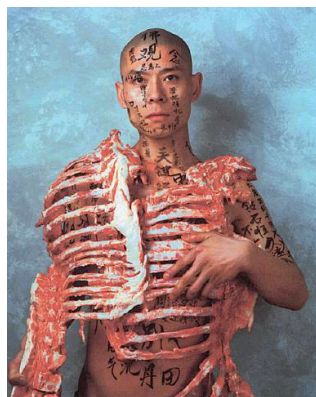


Fig. 40 Imagen perteneciente a la tres fotografías que componen la serie de  $\frac{1}{2}$ , realizada por Zhang Huan en Pekín, China. 1998.



Fig. 41 *Patria*, Performance realizada por Zhang Huan. 2002.

<sup>58</sup> Huan, Z., "Homerland, 2002", en Rodríguez, M. (coord.), *Zhang Huan*, La Fábrica y Fundación Telefónica, Madrid, 2007, p. 31.

desde diferentes perspectivas: ritual, como homenaje al instinto olvidado; como crítica social, etc.

Este disfraz se encarna, la mayor parte de las veces, en el propio cuerpo del artista, que, como se ha comentado al comienzo de este capítulo, asume la función de una segunda piel con la que satisfacer cierta ilusión de metamorfosis y protección, que ya primitivamente era buscada por medio de la transformación animal.

*En su cuestionamiento de la definición de masculino/femenino, la figura del travesti siempre opera como mecanismo de desplazamiento y como síntoma indicador de una crisis en la totalidad del sistema<sup>1</sup>.*

En el contexto del arte contemporáneo realizado de los años ochenta hasta la actualidad, las definiciones y estrategias vinculadas al transgénero vuelven a ser utilizadas como recurso estético y conceptual con el que reivindicar y dar a conocer nuevos conceptos en torno al cuerpo y la identidad. El cuerpo, al ser representado, aparece ahora modificado o disfrazado, travestido, con el objetivo de plantear nuevos códigos y nuevas formas de mostrar, en muchas ocasiones, un cuerpo posthumano.

Partiendo de estos conceptos se van a comentar algunos de los discursos artísticos que, mediante este recurso, buscan dotar a la identidad de nuevos significados basados en evidenciar el carácter social, cultural e histórico de los géneros, así como cuestionar la correspondencia entre el sexo biológico y un género determinado. A principios de los noventa, estos conceptos se verán influidos por teorías en torno a la masculinidad y la feminidad, que plantean los roles de género a modo de construcciones perpetuadas mediante la repetición performativa de estereotipos de comportamiento, vestimenta, y maquillaje, con ejemplos como el de Judith Butler<sup>2</sup>, quien propone subvertir las categorías en torno a la identidad, a la que considera como ficción con la que se imponen efectos disciplinarios sobre los individuos.

<sup>1</sup> Alejandro Yarza. *El reciclaje de la historia: camp, monstruos y travestís en el cine de Pedro Almodóvar*.

<sup>2</sup> Judith Butler forma parte del grupo de teóricas feministas, posfeministas y *queer* que en los años noventa llevaron a cabo importantes aportaciones teóricas y políticas en torno a la definición del género en términos de *performance*.



Todas estas ideas giran en torno al término *queer*, el cual se encuentra, a su vez, asociado a aspectos relacionados con la politización de la teatralidad, es decir, a la convergencia entre lo teatral y el activismo presente en los recorridos callejeros, espectáculos, bailes travestis o actuaciones *queer* de ayuda contra el sida.

El término “queer”, debido al expansivo alcance que ha tenido desde su origen, se ha empleado de forma que se han determinado dentro de él toda una serie de divisiones y orientaciones, como Judith Butler plantea:

Esta posibilidad de transformarse en un sitio discursivo cuyos usos no pueden delimitarse de antemano debería defenderse, no sólo con el propósito de continuar democratizando la política queer, sino además para exponer, afirmar y reelaborar la historicidad específica de este término<sup>3</sup>.

Y demás de ella, cabría citar también a otros muchos expertos en teoría *queer*<sup>4</sup> cuyo discurso se halla de una u otra forma vinculado al arte contemporáneo. Tal es el caso de Paco Vidarte, Xosé Buxán, Ana M. Guasch, Beatriz Preciado, Gracia Trujillo, Elvira Burgos, Las Medea, Colectivo Medusa, o activistas *trans* como Laura Bugalho y Juana Ramos (Kim Pérez)<sup>5</sup>, quien lleva a cabo una importante aportación política centrada no tanto en partidos políticos como en movimientos sociales, pues entiende la identidad de género como una construcción social no inscrita en el sustrato biológico. Este movimiento *trans* reivindica la libertad de elección, pues todos estos activistas fundamentan su discurso en defender el derecho a la igualdad y la no discriminación por identidad de género u orientación sexual. A este respecto Kim Pérez comenta:

A veces se ha dicho: No soy una transexual. Soy una mujer. Yo prefiero decir: Soy una transexual, no soy una mujer. Eso es suficiente para mí. Por ejemplo, si voy por la calle y alguien se me queda mirando, si yo pensara que soy una mujer, eso me amargaría. Pero si pienso que soy transexual, me parece muy natural, porque al fin y al cabo hay muy pocas transexuales a quienes mirar<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Butler, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 323.

<sup>4</sup> Aunque más extensamente comentado en el capítulo II dirigido al contexto social, cabe recordar que el movimiento *queer* se basa en la construcción alternativa de identidades con las que desmontar el carácter dualista de los géneros masculino y femenino.

<sup>5</sup> La mayor parte de estas activistas participaron en la última asamblea de mujeres convocada en las Jornadas Feministas Estatales de Granada, en el 2009, en la que se llevaron a cabo toda una serie de debates y retos centrados en el tema de la identidad y el cuerpo político.

<sup>6</sup> Pérez, K., “Identidad de Género. Entrevista Kim Pérez, mujer transexual”, en <http://shbtrans.wordpress.com/entrevista-kim-perez/> (vi: 22 de abril de 2010).

Estas reivindicaciones de género, en el ámbito de la representación visual, ofrecen amplias posibilidades iconográficas que, entre otras cuestiones, se muestran como reacción ante la crisis de la representación. Pueden destacarse en este contexto las analogías entre estas manifestaciones contemporáneas y determinadas realidades sociales donde la imagen del cuerpo se muestra como centro de metáforas con las que intentar entender y explicar diversos aspectos sociales o culturales. Se trata de una presentación-transformación del cuerpo (por medio de ropa, maquillaje, etc.) que, en el contexto artístico, servirá para investigar diversas formas de representación vinculadas con la verdadera identidad del sujeto.

Una vez expuestos algunos aspectos conceptuales y sociales, las líneas de investigación que se van a plantear serán tres, agrupadas según las afinidades temáticas existentes entre los diversos discursos. Así, las dos primeras irán dirigidas a exponer las estrategias artísticas centradas en la experimentación con poses y vestimentas del género contrario: en primer lugar se alude a los discursos desarrollados por determinados artistas, hombres, que van a experimentar con diversos roles femeninos (es decir, con la estética travestista), como modo de exploración de cuestiones en torno a la identidad y el género, en ocasiones vinculada a una vertiente de crítica social. A continuación, se pasa a comentar el carácter andrógino adoptado por determinadas artistas, mujeres, que entre otras cuestiones utilizan de nuevo este recurso como exploración de aspectos en torno a la identidad, o como crítica respecto a los estereotipos dirigidos al rol masculino. Y por último se exponen algunos ejemplos de artistas que han hecho de la transexualidad la base fundamental de su discurso artístico, en algunos casos, vinculado a su propia experiencia vital, a su identidad.

Una vez planteada esta breve introducción, en primer lugar se pasa a exponer las propuestas artísticas fundamentadas en la exploración de aspectos en torno a la identidad y el género femenino, que cuentan con ejemplos como el de **Andy Warhol**, importante precedente a tener en cuenta, pues su trayectoria plástica viene marcada por su atracción hacia el transformismo y el carácter travestido de la identidad. A **Warhol** se le atribuye el haber modificado las maneras de mirar al mundo a través de sus disfraces, con los que plantea una fusión entre realidad y artificio, entre lo social y lo personal, lo masculino y lo femenino, y donde la diferencia entre la apariencia y el ser se confunden. Estos disfraces no imitan un original: el yo se reduce a una reproducción, aspecto éste que va paralelo a la época o sociedad del momento, pues el origen del interés de **Warhol** por la recreación y el control de su propia imagen se halla en los *drags*, las mujeres de la alta sociedad y los fenómenos de *The Factory* de finales de los

sesenta y los setenta, a partir de lo que ve en el ámbito travesti un perfecto ejemplo de reinención.

Su interés por esta temática no solo se ciñe al retrato y la filmación, ya que llega a convivir con famosos travestis y transexuales, como es el caso de sus tres divas travestis: Candy Darling, Jackie Curtis y Holly Woodlawn, quienes se convertirán en las protagonistas de sus películas. Con estas divas travestis, cada una con su propio aspecto y personalidad, Warhol comparte su identificación con lo femenino y su deseo patológico de ser estrella. Y el objetivo de estas películas era el de plantear una representación carnavalesca del mundo de la cultura, con la que reivindicar la marginalidad creativa<sup>7</sup>.



**Figs. 1 y 2** *Self-portrait*, Fotografía Polaroid The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. 1981-1982.

Sin embargo, pese a su poderosa atracción por esta temática, **Warhol** no era un travesti, sino que a través de sus disfraces buscaba asumir una exuberante presencia que en los años ochenta se convirtió en inseparable de su imagen pública y de su arte: por medio de pelucas, diferentes tipos de maquillaje, variedad de poses, y expresiones, **Warhol** se transformaba en varios personajes femeninos diferentes, con los que aludía a las estrellas del cine o las celebridades sociales, además de funcionar como recuerdo melancólico del citado movimiento musical *glam*. Es decir, que **Warhol** se creó un ambiguo personaje de naturaleza performativa, a través del cual era imposible conocer al **Warhol** real<sup>8</sup>. Estos aspectos se evidencian en el proyecto *Altered Images* (fig. 1, fig. 2) (1981), realizado en colaboración con el fotógrafo Christopher Makos, con el que llevó a cabo una extensa serie de retratos para la que contaron con ocho pelucas y dos días de sesión fotográfica, que dieron como resultado más de cien poses con las que el artista logró evidenciar lo cambiante de la identidad<sup>9</sup>. A la vez, estas imágenes funcionan como interpretación de otro trabajo fotográfico ya comentado, el

<sup>7</sup> G. Cortés, J. M., *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1997, p. 229.

<sup>8</sup> Mejía, I., *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, UNAM. (Universidad Nacional Autónoma de México), México, 2005, p. 77.

<sup>9</sup> Este proyecto ha sido recopilado por Makos en un libro publicado en noviembre del 2010 bajo el título *Lady Warhol, de Christopher Makos. El ícono del siglo XX retratado en más de 300 disparos*, editado por La Fábrica.

elaborado hacia los años veinte del siglo pasado por Man Ray y Marcel Duchamp llamado *Rose Sélavy*, álgter ego femenino de Duchamp.

El juego de representación, planteado la mayor parte de las veces en forma de serie o secuencia, marcará a su vez las pautas estéticas y conceptuales de gran parte de su obra de entre los años setenta y los noventa.

Esta continua presencia del disfraz, y los juegos de identidad y apariencia, forman parte no solo de la obra de **Warhol**, sino también de su polémica y provocadora personalidad y de su ostentosa forma de actuar, que le llevaría a convertirse en un signo artístico, tal y como lo evidencian no solo sus transformismos fotográficos, sino también algunas acciones de su vida cotidiana, como la de que en 1967 pagara al actor Alan Midgett para que se hiciera pasar por él en una gira por varias universidades del Midwest, estrategia que, según se cree, retomó posteriormente, esta vez pagando a varios dobles que irían a diferentes fiestas en su lugar, haciendo así creer que estaba en todas partes. En **Warhol**, la presencia del maquillaje y el disfraz se intercambian y contraponen en un juego que marca los diferentes periodos de su vida: de ahí que se le defina como un pintor de disfraces.

A este respecto, y tal y como ya se ha comentado, cabría destacar que estos travestismos se hallan en gran medida vinculados a un momento social en el que tiene lugar una popularización de los medios de comunicación de masas, especialmente el de la televisión, el cine, las revistas juveniles, o la cultura de las discotecas, que harán del travesti una imagen de moda que se caracteriza por una ruptura de los límites tanto ideológicos como indumentarios. Esta imagen, si bien ha dado pie a otras formas de expresión, también ha propiciado la vulgarización de las mismas lo que lleva a la casi anulación de un tipo de manifestación más comprometida e irreverente, como la planteada por determinados *drag-queens* y *drag-kings*, quienes apoyan sus ideas en un mensaje político<sup>10</sup>.

En este contexto cabría también comentar el caso, en Gran Bretaña, de **Divine David**, personaje creado e interpretado hacia los años noventa por David Hoyle, artista procedente de Reino Unido cuyas innovadoras acciones de carácter subversivo (transformándose en estrambóticas y ambiguas figuras, en ocasiones próximas a un clown grotesco) tenían un sentido fuertemente reivindicativo vinculado a la identidad.

**Divine David** se desarrolla en el Old Steam Brewery de la ciudad, lugar donde organiza toda una serie de concursos que alcanzarán una enorme

<sup>10</sup> Vicente Aliaga, J., "Jambe, Mollet, pied, anus... Je vous aime. Sobre Pierre Molinier y su arte inmoral", en Casanova, M. (coord.), *Pierre Molinier* [Catálogo de exposición], IVAM Centre Julio González, Valencia, 1999, pp. 11-58, cita pp. 56-57.

popularidad: se convierte, a partir de entonces, en el nuevo invitado de un prestigioso *night club* llamado *The Paradise Factory*, donde lleva a cabo una constante experimentación con su imagen, además de plantear toda una serie de comentarios situacionistas de tintes surrealistas. Para sus actuaciones, el artista toma como referente conceptual de inspiración la actitud conservadora de la escena gay, centrada en el culto al cuerpo, la cual rompía con toda posible innovación.

Así entre mediados y finales de la década de los noventa, el artista, con su nueva identidad de **Divine David**, realiza en solitario toda una serie de actuaciones, como *Viva Apathy!*, *Inn-Diferente*, o *Inn-Season*, que tienen lugar en Londres (en el Elephant & Castle, y posteriormente en el Royal Vauxhall Tavern). Sus espectáculos van a atraer el interés de ejecutivos de televisión, que le encargan la realización de una serie de *sketches* incluidos en el programa "Comedy Nation" de la BBC2; de ahí pasa a producir su propio programa, "*The Divine David Presents*", emitido en la Channel Four, y en el que lleva a cabo toda una serie de acciones diversas y divertidas. En estos *shows*, siguiendo el estilo característico del cabaret, hace gala de una ostentosa creación teatral con la que pretendía analizar elementos propios de la vanguardia, a la vez que crear un tipo de espectáculo que diese a conocer las nuevas disciplinas creadas por él, como es el caso de *Lap table*, o el *pole dancing*. Este controvertido personaje muere en *The Divine David on Ice*, un espectáculo de despedida presentado por David Hoyle en el Streathan International Ice Arena, el 11 de julio de 2000, para, desde entonces, centrarse en la pintura<sup>11</sup>. Según comentó el propio David Hoyle en una entrevista:

Yo no creo en actores y actrices... cualquier cosa que hago como Divine David no es una representación, es una realidad<sup>12</sup>.

Incluido en este contexto de show artístico performativo, otro tipo de propuesta que cabe comentar es la planteada por el australiano **Leigh Bowery** desde una perspectiva fuertemente creativa, y en este caso vinculada a la moda, pues su uso del disfraz se remonta a las actuaciones que realiza durante la década de los ochenta en clubs nocturnos de Londres como el *Maximus*, a partir de las que será conocido por la originalidad de los ambiguos diseños que exhibe en sus pases. A su vez, **Bowery** sería un activo seguidor del *underground* y la *performance*; realizó importantes colaboraciones como diseñador de vestuario (para artistas como Boy George), o como modelo del pintor Lucien Freud, lo que le ayuda a introducirse en la esfera del arte, interviniendo también con sus

<sup>11</sup> Arakistain, X., "Divine David", en Ballcells, M. J. (coord.), *Trans sexual express* [Catálogo de exposición], Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura, Barcelona, 2001, pp. 77-81, cita p. 77.

<sup>12</sup> *Apud* Coleman, J., "Joe Coleman and The Divine David in conversation with Ian White", en <http://bak.spc.org/everything/e/hard/texts2/coleman.html> (vi: 29 de abril de 2010). Traducción propia.



*performances* en varias galerías como la Serpentine Gallery de Londres. Sin embargo, serán especialmente sus transformismos los que doten a su trabajo de un valor especial y genuino, pues en vez de exhibir las formas estandarizadas de pose, **Leigh Bowery** plantea originales disfraces, exhibiendo sus estrambóticas creaciones que deforman, plegan, estiran, o curvan su voluminoso cuerpo, desde unos conceptos muy creativos y alejados de los cánones estéticos imperantes en torno al cuerpo. En palabras de su mujer, Norman Bowery:

Era un genio cortando patrones y cosiendo, los vestidos que realizaba son extraordinarios<sup>13</sup>.

Este artista se utiliza a sí mismo para la creación de un discurso crítico con el que subvertir los convencionalismos, en lo que a criterios de belleza se refiere, aspecto este que parece contradecirse con el interés que despiertan sus creaciones en modistos como John Galiano o Jean-Paul Gaultier, entre otros. A este respecto, sus actuaciones se aproximaban más a un espectáculo musical y festivo, en definitiva carnavalesco, que a una exhibición de pasarela, pues entre sus principios fundamentales se hallaba el anarquismo de la elegancia y la ambigüedad.

En el trasfondo de su trabajo se encuentra la investigación y reivindicación de unas ideas que este artista defiende desde un discurso personal basado en la confusión de género, ya que él mismo exhibía un aspecto hetero, gay o hermafrodita de divertida estética (estrambóticas poses, pelo esmaltado, piel pintada y vestidos con capas bordadas, dobles, protuberancias, y plataformas asimétricas) con el que aparece en sus actuaciones como *performer* y *showman*, o dentro del grupo musical Minty que él mismo había fundado: ofrece así un espectáculo trasgresor que marcará el desarrollo estético y conceptual de la cultura electrónica actual.

Estas actuaciones evidencian la concepción que **Bowery** tenía ya no solo de la moda, sino de su propia vida, y a su vez están vinculadas a las tendencias artísticas surgidas en la década de los años sesenta, momento en el que algunos artistas, especialmente en los Estados Unidos, comienzan a realizar un tipo de *performances* en las que el cuerpo se convierte en el principal protagonista. En el contexto del arte, esta corriente vuelve a estar de moda a finales de los años ochenta, con alusiones cada vez más recurrentes al cuerpo humano y a la problemática de la identidad sexual o social. En consecuencia, este tipo de creaciones comienzan a constituir el tema central de múltiples muestras de fotografía y vídeo expuestas en galerías y museos, como es el caso de la exposición colec-

<sup>13</sup> Bowery, N., "Leigh Bowery", en Ballcells, M. J. (coord.), *Trans sexual express...* (cit.), pp. 47-51, cita p. 47.



Fig. 3 *SessionII/Look 8*, Leigh Bowery. 1989.



Fig. 4 *SessionII/Look 4*, Leigh Bowery. 1989.

tiva *Trans Sexual Express*, organizada el año 2001 en Bilbao, Barcelona y Budapest, y en la que se incluyen algunas obras de **Bowery**; también en el Museo Textil de Barcelona, donde en Febrero de 2004 fueron presentados los vídeos de sus *performances*, además de exhibir algunos de sus modelos, y el trabajo de conocidos fotógrafos que habían captado las estrambóticas poses del artista, como es el caso de Nick Knight con la serie *Leigh Bowery*, que muestra al artista vestido con sus propios diseños de ropa y maquillaje; o Fergus Greer, quien, como fotógrafo de moda, utiliza las estrategias comerciales propias de su profesión para dotar del valor que se merecía al que ha sido considerado como el anti-modelo por excelencia, retratando a este andrógino y peculiar personaje con sus exuberantes y desproporcionados disfraces de goma y látex. Esto se observa en *SessionII/Look 4* (1989), o *SessionII/Look 8* (fig. 3, fig. 4) (1989). Sin embargo, **Leigh Bowery** murió de sida sin llegar a conocer la fuerte influencia ejercida por su arte performativo, no solo en la moda, sino en el trabajo de artistas como Vanessa Beecroft, o Mariko Mori<sup>14</sup>.

También **Ugo Rondinone** vincula en uno de sus trabajos el travestismo al contexto de la moda: se trata de la serie *I Don't Live Here Anymore* (fig. 5) (1995), en la que combina seducción y rechazo, sirviéndose de la manipulación digital para llevar a cabo la transformación de toda una serie de fotos de mujeres modelos en sugestivas poses, en unas imágenes de cierta ambigüedad que resultan al sustituir y combinar sus propias características físicas con las de esas mujeres, transformando su propio cuerpo y aspecto de la forma más coherente posible para que dichas imágenes conserven su contenido erótico. Es decir, que en esta serie **Rondinone** adopta toda una serie de travestismos virtuales, con el objetivo de cuestionar aspectos en torno a la identidad, la realidad y el artificio.

En el caso del artista asturiano **Germán Gómez**, el travestismo es planteado llevando a cabo la transformación de la identidad de un hijo en la de su madre,

<sup>14</sup> Castro Flórez, F., "Grotesco", en Bi, A. (coord.), *Mascarada*, [Catálogo de exposición], Explorafoto y Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2002, pp. 135-144, cita p. 142.

tal y como lo propone en *Igualito que su madre* (fig. 6) (2009), un proyecto en el que busca inducir a la reflexión acerca de la tristeza y el sufrimiento generado por determinados actos abusivos e innobles, y tomando como punto de partida aspectos como el del dolor de una madre o la impotencia de un hijo. Partiendo de estos conceptos, **Germán Gómez** decide transformar la identidad de siete jóvenes, en la identidad de la madre de cada uno de ellos para, sirviéndose de un adecuado peinado, maquillaje, disfraz, y de la fotografía que cada uno lleva consigo, para modelar en éstos una nueva identidad que, aunque bastante equívoca y ambigua, resulta auténtica en lo que se refiere a su tristeza y desolación, pues en esta transformación el artista logra recrear con verosimilitud el aspecto no solo físico, sino también psíquico, de la madre de cada uno de sus modelos. Ésto se evidencia en las expresiones de unos jóvenes maquillados de forma femenina, y que se muestran al espectador como reflejo del desconsuelo y la angustia sufrida. Estos hijos eligen, pues, “convertirse” en madre para cargar con su pesar y con las faltas que a ésta se le atribuyen, por medio de unas transformaciones cuyo objetivo principal es el de la penitencia y purgación de unas “culpas” que no son propias<sup>15</sup>.



Fig. 5 *I Don't Live Here Anymore*, Ugo Rondinone. 1995.



Fig. 6 *Igualito que su madre*, Germán Gómez. 2009.

En este contexto, otro tipo de travestismo es el planteado por **Yapci Ramos** en *Solamente yo (Casta y pura)* (fig. 7), fotografía centrada en la crítica a los estereotipos de género, donde el artista hace del ser humano el protagonista de unas fotografías ubicadas en un espacio indiferente, como es el caso de la escena en la que un hombre joven de pelo alborotado, camisa floreada, bermudas cortas y calcetines rosas, aparece sentado, mirando fijamente al espectador, y apoyado en una mesa con un jarrón de flores. El artista propone esta escena, cotidiana y a un mismo tiempo contradictoria, como juego con el que reivindicar el lado femenino que todo hombre alberga y que la cultura intenta domesticar<sup>16</sup>. La serie formaba parte de la décima edición del Festival de Arte Contemporáneo de Barcelona BAC!09, de la que también formó parte *Implantes*

<sup>15</sup> S. a. “Germán Gómez: Igualito que su madre. Exposición fotográfica”, en <http://madridfree.com/german-gomez-igualito-que-su-madre-exposicion-fotografica/> (vi: 7 de abril de 2010).

<sup>16</sup> Ramos, Y. “Solamente Yo”, en [http://es.mur.at/archive/bac\\_barcelona\\_2009/catalogue\\_BAC\\_10\\_Barcelona\\_2009.pdf](http://es.mur.at/archive/bac_barcelona_2009/catalogue_BAC_10_Barcelona_2009.pdf) p. 72 (vi: 17 de enero de 2010).

(fig. 8) (2006), de **Post Op**, un vídeo de cuatro minutos y medio de duración en el que, a través de la parodia y de una estética de actitudes extremas, se plantea un análisis en torno a la definición de género como reflejo del aspecto construido de la identidad, evidenciando así la naturalidad solo aparente de unos roles que forman parte del mecanismo social que nos define como sujetos, y que actúan como instrumento de normalización al servicio del poder<sup>17</sup>.

Siguiendo en el mismo contexto, un referente fundamental que cabe comentar es **Yasumasa Morimura**<sup>18</sup>. En su caso, el travestismo constituye la faceta esencial de su trabajo, con ejemplos como la interpretación que hace de celebridades del ámbito cinematográfico, de mitos musicales contemporáneos, a través de los que plantea aspectos en torno a la identidad cultural, con ejemplos como el proyecto *Sister* (1991), serie de instantáneas en las que el artista aparece disfrazado con ropas femeninas de Chanel o de Louis Vuitton, en lo constituye una dura sátira acerca de la obsesión de las mujeres niponas de clase alta por los símbolos de lujo occidentales.



Fig. 7 Solamente yo (Casta y pura), Yapci Ramos. 2009.

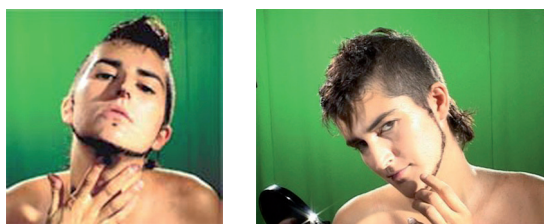


Fig. 8 Imagen perteneciente al vídeo *Implantes*, Post Op. 2006.

Otra serie en la que **Morimura** opta por asumir una estrategia travestista es *Psychoborgs* (1994), de nuevo constituida por unas escenas fotográficas en las que, en esta ocasión, se transforma en diversos ídolos de la cultura pop, como es el caso de las imágenes correspondientes a *Psychoborg 8* (fig. 9) (1994), o *Psychoborg 22* (1994), en las que aparece disfrazado de Madonna. En otras ocasiones, **Morimura** crea diferentes versiones de los símbolos socio-económicos occidentales que identifican a la clase alta, o se centra, como se ha comentado anteriormente, en el ámbito cinematográfico, transformándose e interpretando a diferentes actrices del cine europeo, americano o japonés: es el caso de la serie *Actrices* (1996), compuesta de cincuenta y siete fotografías en las que, como el título indica, el artista aparece bajo la apariencia de veinte actrices diferentes, emulando sus poses, e integrado en los decorados de las escenas de sus películas más conocidas; así, en *Self-Portrait as movie actress (Black Marilyn)* (1996), parte de la conocida pose de Ma-

<sup>17</sup> Post Op "Mujeres indomables", en [http://es.mur.at/archive/bac\\_barcelona\\_2009/catalogue\\_BAC\\_10\\_Barcelona\\_2009.pdf](http://es.mur.at/archive/bac_barcelona_2009/catalogue_BAC_10_Barcelona_2009.pdf) p. 100 (vi: 17 de enero de 2010).

<sup>18</sup> Debido a la variedad transformista de la obra de Morimura, ésta es también comentada en el capítulo IV.2.5. de esta investigación.



rilyn Monroe sujetando el vuelo de su vestido blanco para convertirse en la actriz, esta vez vestida de color negro, y mostrando, en contraste con la imagen original, unos genitales masculinos. El artista retoma al personaje de Marilyn Monroe en otras escenas, como *Self-Portrait as movie actress (Red Marilyn)* (fig. 10) (1996): en esta ocasión parte de la conocida imagen de la actriz posando desnuda para un calendario (imagen ésta que, como se verá más adelante, va a ser también utilizada por otros artistas como recurso de apropiación).

También destacan otros de sus transformismos: Brigitte Bardot en *Self-Portrait (Catres) after Brigitte Bardot II* (1996); Marlene Dietrich en *Self-Portrait/Dietrich (Manis)* (1995); Audrey Hepburn en *Desayuno con diamantes*; o la original interpretación que el artista hace de la actriz Catherine Deneuve en la película *Belle de Jour*, que sin embargo él ubica en la típica casa de té japonesa.

Una de las pretensiones de Yasumasa Morimura es también subvertir los cultos de glamour y celebridad dados a Occidente por los “turistas del mercado artístico oriental”<sup>19</sup>.

Para sus poses, **Morimura** toma el teatro kabuki como referencia fundamental, además de interpretar las formas actuales de representación popular (el cine, el arte o los medios de comunicación de masas), en una combinación de escenas culturalmente híbridas, entre la cultura japonesa y la occidental, entre lo asiático y lo femenino, con las que, por medio del retoque fotográfico y el disfraz, plantea determinadas cuestiones en torno a la globalización desequilibrada. Con el aspecto teatral de sus propuestas (extraordinarios decorados, maquillaje y vestuario) alude a la propia sociedad y a la tendencia a adquirir la identidad del otro: este otro es el propio actor transformado en los distintos personajes canónicos, a los que logra dar una nueva identidad con la que subrayar la cosificación del pueblo japonés, subyugado por occidente; de ahí que escoja a determinados personajes (considerados no solo como verdaderos iconos de la cultura occidental,

<sup>19</sup> García Yelo, M., “Historia del arte. Yasumasa Morimura”, en *Anales de Historia del Arte*, Vol. 11, núm. 2, 2001, pp. 357-375, cita p. 362.



Fig. 9 *Psychoborg 8*, Yasumasa Morimura. 1994.

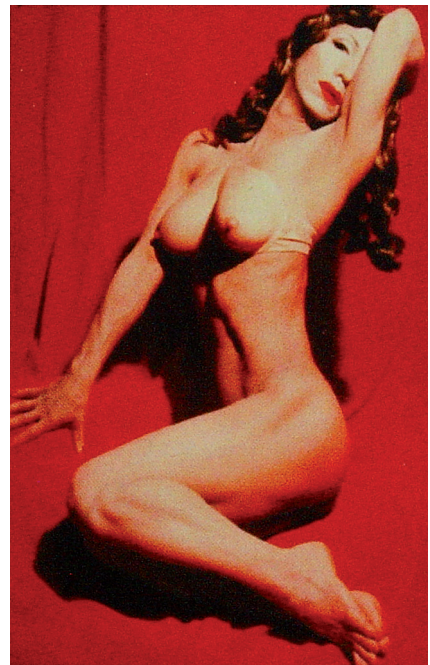


Fig. 10 *Self-Portrait as movie actress (Red Marilyn)*, Yasumasa Morimura. 1996.



sino que han formado parte del panorama internacional), para crear un tipo de imaginario en el que la alta y la baja cultura, oriente y occidente, se fusionan. Estos iconos saltan por encima de las fronteras institucionales, para convertirse en imágenes presentes en la memoria histórica colectiva, de forma que esta faceta “destructiva” y reconstructiva de **Morimura** le sirve para reflejar, de forma lúdica, lo que ocurre socialmente (es decir, el problema de las identidades de género, cultura y raza), haciendo hincapié en ciertos aspectos de subvaloración cultural y social.

Junto a estos aspectos, cabría hacer también referencia a otros de carácter más personal, como la atracción que este artista siente hacia la estética transformista, hacia cierto hermafroditismo con el que, temporalmente, hace realidad su sueño de un mundo en el que la cirugía plástica se convierta en algo absolutamente banal y propio de la rutina diaria, y las hormonas de crecimiento, tanto masculinas como femeninas, puedan obtenerse y consumirse sin ningún tipo de censura o dificultad, de lo que se deduce que sus atractivas escenas, compuestas de una multiplicidad de rostros y apropiaciones, revelan también su compleja forma de ver el mundo.

**Morimura** concibe, pues, el travestismo como estrategia con la que liberar al cuerpo y darle la posibilidad de otras combinaciones más convenientes. Este propósito supone el origen central de sus disfraces, con los que subraya la posibilidad futura, posmoderna, de una casi infinita disponibilidad de arquetipos e identidades. Pero sus continuos transfor-

mismos evidencian también la vertiente narcisista de este maestro del disfraz, quien se ha unido a una compañía teatral japonesa para hacer todavía más de su propia vida puro teatro.

Desde esta perspectiva se podría citar también a otros artistas cuyo discurso se basa en un planteamiento semejante, como es el caso de **Chuck Samuels**, quien ha optado también por introducir su propia imagen en toda una serie de puestas en escena en las que propone la recreación de conocidos desnudos femeninos realizados por importantes fotógrafos del siglo XX, que él interpreta desde una vertiente irónica asociada a las definiciones de género y a la forma tradicional, que aún persiste, de representar y obser-



Fig. 11 Ejemplo de travestismo de Iké Udé.

var a las mujeres. Y también cabe citar al artista nigeriano **Iké Udé**, quien concede una esencial importancia al maquillaje, el vestuario y la *performance*, y cuyos procedimientos y propuestas fotográficas se dirigen a la realización de toda una serie de puestas en escena centradas en la prensa gráfica<sup>20</sup> (fig. 11).

Otro tipo de travestismo que hay que comentar es el planteado por el artista portugués **Vasco Araújo**, quien centra parte de su discurso en la problemática de la identidad, las cuestiones del género y los comportamientos sociales, conceptos que expresa a través de la ópera, y que constituyen la línea argumental de algunos de sus proyectos, de los que se habla a continuación. El mundo de la ópera se presenta ante el espectador como un simulacro que mezcla lo posible con lo imaginario, pues es la más completa y compleja de todas las producciones teatrales, a la vez que el máximo exponente de los grandes y pequeños sentimientos (dolor, emociones, afecto, rechazo, etc.). En ella todo resulta artificioso, los personajes cantan en vez de hablar y el vestuario es excesivo y de fantasía.

Y será a través de este género, el de la ópera, a través del que **Araújo** plantee cuestiones referentes a la identidad y el comportamiento de las personas, la dualidad hombre-mujer, y la relación entre lo verdadero y lo falso, propia de los personajes y las historias que en la ópera se ofrecen.

A través de una caracterización melodramática **Vasco Araújo** logra transformarse en los diversos personajes propios del género operístico, con los que persigue expresar el mundo real de apariencias engañosas. Mediante una imagen ambigua de sí mismo, lleva a cabo la exacerbación de sentimientos propios de una diva, mostrándose como figura mítica y artificial. A partir de estos conceptos **Araújo** realiza proyectos como el de *Diva, un retrato* (fig. 12, fig. 13) (2000), instalación constituida por dieciséis fotografías en blanco y negro de una supuesta farsa teatral, con la que plantea aspectos en relación a la



Fig. 12 *Diva, un retrato*, Vasco Araújo. 2000.

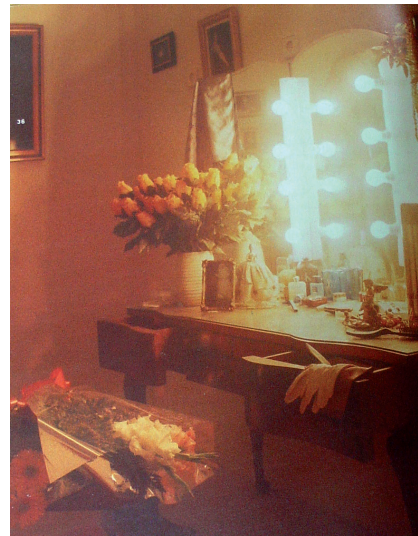


Fig. 13 Instalación camerino de *Diva, un retrato*, Vasco Araújo.

<sup>20</sup> S. a., "Iké Udé", en [http://www.museomadre.it/bio\\_show.cfm?id=179](http://www.museomadre.it/bio_show.cfm?id=179) (vi: 20 de marzo de 2010).

intimidad, lo que se podría entender como el retrato de una simulación, pues en él combina el ambiente típico de la vida “tras bastidores” de una diva, con los elementos que normalmente adornan sus camerinos (como un tocador con espejo, prendas de vestir, maquillaje, accesorios, flores frescas, telas, sedas, satén, terciopelo, adornos, guantes o zapatos de tacón alto, etc.), junto con otros objetos y elementos específicos de un varón (como cuchillas de afeitar o zapatos propios de un hombre), con los que sugiere la posible doble identidad o sexualidad del personaje en cuestión.

En este mismo contexto, otro de sus proyectos es *La Stupenda* (2001), instalación que incluye el vídeo de una entrevista con una cantante de ópera al final de su carrera: concretamente, con *La Stupenda* **Vasco Araújo** evoca a la diva de ópera Joan Sutherland, que de nuevo es interpretada por él mismo disfrazado. En este caso, el transformismo no pretende ser tanto un homenaje a esta cantante australiana, sino un trabajo de reflexión sobre el estrellato y la condición humana, pues en esta pieza el espectador se convierte en testigo de la vida íntima de la diva, quien se encuentra en una sala de estar en la que elementos como los pétalos de rosa del ramo ofrecido por sus admiradores, o los cojines en los que borda las fechas y lugares de sus actuaciones, aluden a la soledad de ese ser, atrapado entre los recuerdos de éxito en contraste con el vacío de su vida cotidiana. La razón para existir de este personaje se halla, pues, en la esfera artificial de la ópera, y una vez se encuentra en el entorno doméstico, íntimo, parece derrumbarse, como un cuerpo que no existe sin espectáculo<sup>21</sup>. El propio artista comenta:

Hablar de mi obra es hablar del travestismo revisando la historia de la ópera. Hablar de mi obra es hablar de imágenes y de composiciones como forma de buscar una identidad dual dentro del mismo personaje; de la auto-representación de un varón que, al tiempo que se disfraza de mujer, persigue la afinidad con varios personajes, de la manera en que los personajes se convierten en asexuados, porque la definición sexual no interesa a quienes los representan. Hablar de mi obra es hablar de la forma de hacer que alguien cuestione su sexualidad, masculina o femenina, y de si dicho cuestionamiento será siempre necesario<sup>22</sup>.

Otro trabajo en el que propone este juego de doble identidad es *Duetтино* (2001), un vídeo en el que parte de un aria perteneciente al texto de la ópera *Don Giovanni*, de Mozart, en concreto, del dueto entre dos personajes, D. Giovanni y Zerlina: un hombre y una mujer, ambos inter-

<sup>21</sup> Barro, D., “20 artistas, 20 propuestas”, en Martínez Antelo (coord.), *Otras alternativas: novas experiencias visuais en Portugal* [Catálogo de exposición], Fundación MARCO, Vigo, 2003, pp. 60-221, cita pp. 72-73.

<sup>22</sup> Araújo, V., “Vasco Araújo”, en Ballcells, M.J. (coord.), *Trans sexual express...* (cit.), pp. 35-39, cita p. 35.

pretados por **Araújo**, quien en esta ocasión aparece con una identidad indefinida entre hombre y mujer, con el rostro maquillado de blanco, y recitando el texto como solista, en medio del espacio indefinido de un exuberante paisaje.

Por medio de su auto-transformación en varios personajes femeninos o ambiguos, **Vasco Araújo** se muestra, pues, como figura teatral y excesiva que plantea como proyección de la propia condición humana, como ruptura de categorías de género, con la que busca invitar al espectador a descubrir la naturaleza de su propia representación.

Una vez expuestos algunos de los travestismos más significativos, en lo que respecta a la exploración del género femenino en el contexto del arte contemporáneo, a continuación, y como segundo punto, se pasa a comentar el aspecto andrógino adoptado por determinadas mujeres artistas que, entre otras cuestiones, utilizan este recurso como exploración en torno a la identidad, o como crítica respecto a los estereotipos relacionados con el rol masculino. En este contexto, algunos de los proyectos de **Cindy Sherman** vuelven a ser objeto de interés, pues entre sus múltiples transformaciones se halla también la adopción de una apariencia masculina, es decir, de un travestismo, aspecto este que llevaría a analizar las posibles analogías o diferencias entre su obra y la de **Cahun**, ya que ambas hacen de su propio cuerpo la herramienta fundamental para la interpretación de diversos personajes, si bien mientras **Sherman** se transforma en su propio personaje masculino o femenino, **Cahun** no modifica su rostro, pues muestra por un lado su propia personalidad, y por el otro, la puesta en escena, el maquillaje y las ropas. La obra de **Cindy Sherman**, posterior a la de **Cahun**, también resulta muy influyente en artistas actuales, y la enorme cantidad de disfraces con los que trabaja, le sirven para cuestionar la noción de identidad, que concibe como una reproducción de patrones ya existentes<sup>23</sup>.

Su trabajo es decisivo porque pone en relieve que lo *drag* no es algo exclusivo de la cultura gay sino también de la heterosexualidad<sup>24</sup>.

Aunque su trabajo e interés se centra fundamentalmente en la desconstrucción de la imagen e identidad de la mujer en la sociedad occidental contemporánea, en algunas de sus obras, **Sherman** opta también por travestirse de hombre, tal y como se evidencia en *Murder Mystery People* y *Bus Riders*, dos series fechadas e impresas en 1976, y reimpresas en el 2000, en las que lleva a cabo sus primeras experimentaciones con ropa usada, pelucas y accesorios: son dos series en blanco y negro, que pre-

<sup>23</sup> Estos aspectos de su obra son más extensamente comentados en otros capítulos de esta investigación, como es el caso del IV.2.6.1.

<sup>24</sup> Martínez Oliva, J., *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Cendeac, Murcia, 2005, p. 359.

sentan características muy similares entre sí, pues ambas se constituyen de sencillos retratos de la artista (con los más variados atuendos y asumiendo, indistintamente, roles masculinos y femeninos), tomados en un mismo lugar, sin ningún tipo de ambientación, y con una iluminación elemental que dota a la escena de un aspecto rígido y amueñado.

La serie *Bus Riders* se constituye de quince fotografías en las que **Sherman** asume de nuevo el rol de diversos personajes, masculinos y femeninos, en esta ocasión anónimos, pero que resultan perfectamente reconocibles, pues son extraídos de la realidad urbana observada por ella, quien los enmarca, con aire caricaturesco, dentro de determinados estereotipos o tipologías sociales. Se trata pues de un desfile de simulacros a través de los cuales su propia identidad se disuelve en la puesta en escena<sup>25</sup>.

La serie *Murder Mystery People* (fig. 14), se constituye de diecisiete fotografías en las que **Sherman** crea un universo de ficción protagonizado por una serie de personajes a los que interpreta individualmente para escenificar la trama de un crimen: el marido celoso, el galán, el mayordomo, el fotógrafo de prensa sensacionalista, el detective, etc. También asume roles femeninos, como el de doncella, o de femme fatale, para los que se inspira en el mundo cinematográfico, especialmente en las películas de serie B con toque hollywoodien- se, que a su vez le sirven de precedente para trabajos posteriores, como la serie *Untitled Film Stills*<sup>26</sup>.



Fig. 14 *Untitled #390, The detective*. Serie *Murder Mystery People*, Cindy Sherman. 1976-2000 .



Fig. 15 *Untitled (Oktober portfolio)*, Cindy Sherman. 1978-1993 .

Estos primeros transformismos contrastan con la complejidad escenográfica y de atrezzo que caracteriza a su obra posterior

Desde esta perspectiva, otros de sus trabajos que hay que comentar es *Untitled (Oktober portfolio)* (fig. 15) (1978-1993): en el que en esta ocasión, **Sherman** aparece transformada en un ejecutivo, que tumbado sobre la cama lee el periódico, o *Untitled (Dr Nurse)* (1980-87), en el que asume dos roles contrapuestos, el de en-

<sup>25</sup> Durand, R., "Une lecture de l'oeuvre de Cindy Sherman 1975-2006", en Durand, R. y Dabin, V. (coords.), *Cindy Sherman* [Catálogo de exposición], Flammarion/Jeu de Paume, 2006, pp. 230-268, cita p. 236.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 238.



fermera y el de médico, el primero de aspecto maternal y amable, y el segundo, de carácter serio y autoritario.

Y en este contexto, uno de los proyectos en el que más roles masculinos adopta, es el de la serie *History Portraits* (1989-1990), en la que lleva a cabo una revisión de la historia del arte.

La imposibilidad de alcanzar una verdadera identidad, una verdadera imagen, es, pues, investigada por **Sherman** desde un planteamiento posmoderno del sujeto, en el que el *yo* se presenta como simple construcción, y cuyo objetivo principal es el de analizar y desenmascarar los diversos estereotipos impuestos socialmente, tanto en los roles femeninos como masculinos, con los que vuelve a trabajar en posteriores proyectos.

Una de las artistas cuyo discurso ofrece claras semejanzas con el de **Sherman**, es **Vibeke Tandberg**, quien hace del disfraz y la manipulación digital sus estrategias fundamentales<sup>27</sup>: con ellas indaga en su propia existencia e identidad, transformándose y yuxtaponiendo sus rasgos al disfrazarse con la ropa de amigos o miembros de su familia para crear una nueva identidad, confusa e incómoda, que explora desde una perspectiva travestista en propuestas como *Boxing* (1998). Éste es un vídeo de diez minutos de duración, en el que una **Tandberg** claramente masculinizada por la actitud y apariencia, se muestra enfrascada en un combate de boxeo entre ella y su doble, ambas dispuestas sobre fondo negro. El vídeo va acompañado por dos fotografías a color, *Boxer #1*, y *Boxer #2* (fig. 16, fig. 17) (1998), en las que aparecen individualmente los dos adversarios, es decir, la propia artista ataviada con ropas diferentes.

Otro de sus travestismos es el de la serie *Dad* (2000), constituida de unos retratos fotográficos en los que **Tandberg** combina los rasgos de su rostro con los del de su padre: asume así su apariencia tiñéndose el pelo y fusionando digital y manualmente su rostro con las arrugas, cejas blanqueadas u ojos hundidos de su padre, además de llevar su ropa (pantalón gris y camisa azul), demasiado grande para ella. Todo ello aparece enmarcado en una puesta en escena teatral, enfatizada por el tipo de iluminación empleada, y por la expresión del personaje que ella interpreta. La yuxtaposición entre su ligera constitución y las características masculinas de un hombre de edad, en esta obra resulta divertida e inquietante a un mismo tiempo, pues el padre en el que **Vibeke Tandberg** se convierte se presenta ante el espectador como figura cómica y gro-



Figs. 16 y 17 *Boxer #1* y *#2*, Vibeke Tandberg. 1998.

<sup>27</sup> Este aspecto de su obra es más extensamente comentado en el capítulo IV.2.6.1.

tesca que parece contradecir las nociones tradicionales en cuanto a género. Y a este respecto, uno de los temas en los que **Tandberg** más ha reflexionado es el de la hibridación o cambio de roles, entre la actitud infantil y la de los adultos, entre el joven y el anciano, lo que plantea en series como *Loop* (2002), constituida de una secuencia de diez imágenes en las que la artista, de nuevo travestida, aparece realizando sucesivas volteretas a través de las que, en forma de juego o cambio de roles, va modificando su identidad, del niño al adulto.

Estas características se observan también en otros de sus proyectos, como el de la serie *Jumping Dad* (2000), donde la artista aparece rodeada de los atributos de la habitación real de su padre (fotografías en blanco y negro en la pared y la mesilla de noche, muebles y decoración retro, periódicos en la cama, una bata colgando...), de nuevo disfrazada con su ropa y saltando en su cama: así da lugar a una escena, basada en un recuerdo de infancia, que concibe desde una visión adulta.

La última de sus series que se va a comentar son las quince fotografías que componen *Old man going up and down a staircase* (2003), en las que, en un estado de avanzado embarazo, **Tandberg** aparece subiendo y bajando las escaleras, de nuevo disfrazada de hombre anciano por medio de una máscara y un traje de talla ancha (traje gris, camisa blanca, corbata y zapatos de deporte), bajo el que oculta su enorme vientre. El disfraz y el denso maquillaje, por otro lado, evidencian su falsedad implícita, aspecto que constituye la esencia de una escena en la que la artista busca de nuevo plantear aspectos duales, esta vez en torno a la estabilidad-movimiento, la resistencia-agotamiento y la ambigüedad existente en el hecho de ir arriba y abajo. Para estos transformismos se basa en la idea de que la personalidad individual viene determinada en función del entorno, más que por factores biológicos, es decir, desde las raíces y la pertenencia a un determinado ámbito familiar<sup>28</sup>.

También cabría aquí comentar el trabajo de **Jeanne Dunning Sans titre** (1988), consistente en una serie de retratos de carácter cómico e irónico, en los que aparecen diferentes mujeres luciendo un sutil bigote que, aunque parece real, es aplicado por la artista por medio de maquillaje: este sutil gesto rebelde puede entenderse como estrategia de resistencia cultural<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://vibeke-tandberg.inamarr.com/> (vi: 13 de marzo de 2010).

<sup>29</sup> Martínez Collado, A., "La mujer y la seducción en el universo de la representación en la década de los años 80 y 90", en *Asparkia. Investigació Feminista*, Universidad Jaime I, Castellón de la Plana, núm. 10, 1999, pp. 73-86, cita p. 79.

Una estrategia semejante es la planteada **Janine Antoni** en la serie de tres escenas fotográficas que constituyen *Mom and Dad* (fig. 18, fig. 19) (1994), en las que la artista recurre de nuevo al cambio de género para ahondar en la construcción de la identidad y su vínculo con lo familiar. En esta ocasión el travestismo toma como objeto a los miembros de su propia familia, si bien no será ella quien se disfrace, sino que va a aplicar dicho intercambio a su padre y su madre, transformando la imagen de ambos: la de su madre con su padre vestido de su madre; la de su padre con su madre vestida de su padre; y una tercera imagen en la que aparecen los dos, vestidos el uno del otro. El resultado de dicho intercambio da lugar a una combinación de ninguno de ellos y de ambos, a una media-madre/medio-padre con la que la artista buscaba crear un autorretrato<sup>30</sup>. En palabras de la propia artista:

Con la ayuda de maquillaje protésico conseguí que mi madre tuviera los rasgos de mi padre y mi padre los de mi madre. Mi obra suele tratar el tema de la identidad de género y mis padres eran el material perfecto, porque se trata de los modelos de rol mediante los cuales conseguí entender mi propia identidad sexual<sup>31</sup>.

Su propuesta, en este caso viene marcada por influencias del movimiento artístico feminista de los años sesenta y de los setenta, y de nuevo, por la influencia que supuso en los ochenta el discurso de **Sherman**.

Otro tipo de travestismo que se va a comentar es el de **Sarah Lucas**, considerada como una de las artistas más destacadas y polémicas del arte británico por su discurso basado en la reconstrucción de estereotipos (que plantea a través del travestismo superficial de mujer a hombre), con el que busca cuestionar las estrategias utilizadas tradicionalmente por el género femenino como recurso de seducción. Así, en vez de buscar la aceptación social mostrándose bajo el estereotipo femenino (que tradicionalmente ha formado parte de la historia del arte), **Lucas** se exhibe desde la ambigüedad utilizada por muchas artistas pertene-



Fig. 18 Preparación de Janine Antoni para *Mom and Dad*. Fotografía de Ellen Silverman.



Fig. 19 *Mom and Dad*, Janine Antoni. 1994.

<sup>30</sup> Antoni J., *Janine Antoni*, en Centre d'Art Santa Mònica, *Trans sexual express...* (cit.), pp. 29-31, cita p. 29.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

cientes a la generación de los noventa, cuyo objetivo, como ya se ha comentado, era dismantlar los estereotipos en torno a la mujer. A partir de este inconformismo respecto del funcionamiento de los roles sociales, **Sarah Lucas** reconstruye su apariencia, utilizando para ello diferentes recursos como el de asumir determinadas actitudes con las que mostrar su propia imagen masculinizada. Utiliza materiales pobres y perecederos, y hace uso de un lenguaje propio de la calle, tal y como se evidencia en los títulos que pone a sus obras como *Bitch* (1995), *Fucked* (1995), o *Eating a Banana* (fig. 20) (1990). Es decir, que **Lucas** basa una parte fundamental de su discurso en asumir la apariencia, actitud, gestos y comportamientos propios de los hombres de la clase obrera, para establecer una comunicación directa con el espectador.



Fig. 20 *Eating a Banana*, Sarah Lucas. 1990.

Aquí no es una pin-up que se come un plátano, sino una suerte de Lolita andrógina, que tiene algo del atractivo de Jean Seberg en *À bout de souffle*. Menos guapa, pero también menos diseñada y más de barrio, es decir, más natural<sup>32</sup>.

En otra de sus irónicas y más conocidas poses masculinas, *Divine* (fig. 21) (1991), **Lucas** propone la provocación por medio de determinados elementos visuales, mostrándose frente a la cámara, enfocada desde abajo y apoyada relajadamente en unos escalones, con una pose casi forzada de piernas abiertas y gestos extremadamente masculinos algo contradictorios con respecto al título de la fotografía y lo que ésta representa.



Fig. 21 *Divine*, Sarah Lucas. 1991.

Lo que **Sarah Lucas** expone en estos retratos es, pues, una masculinidad andrógina, irónica y reivindicativa, en la que sin embargo no hace un uso completo del disfraz, pues en ningún momento aparece con prótesis o maquillaje: éstos son sustituidos por una ropa masculina común y unos gestos que fácilmente se asocian a la pornografía, a mujeres sin modales, o a una determinada actitud masculina. Sus autorretratos podrían ser, entonces, analizados como crítica subversiva hacia los conceptos y actitudes que forman parte, no solo de la historia del arte, sino de la propia sociedad. La propia artista comenta:

<sup>32</sup> Combalía, V., "La madona cloacal", en Combalía, V. (Dir.), *Sarah Lucas. Autoretrats i més sexe* [Catálogo de exposición], Ayuntamiento de Hospitalet, Hospitalet (Barcelona), 2000, pp. 53-56, cita p. 54. Traducción propia.



Se podría pensar que la persona en el autorretrato es quien yo realmente soy, pero no creo que esas representaciones sean realmente como yo. Se parecen menos a mí que una escultura, pues yo no estoy *todo* el tiempo con mi mano en mi barbilla mirando persistente y brusco. Por eso yo no creo que sea una pose. Bien, es una pose, pero es la clase de pose que yo puedo realmente hacer. Por eso en este sentido son también sinceros. Yo me uso a mí misma en las fotografías porque al ser interpretadas por mí parece añadir algo a ello. Es una visión positiva de mí misma y de esta forma se vuelve otra clase de ficción. No son realmente autobiográficas. Son cosas que son interpretadas sobre mí, que yo vuelvo y envío otra vez<sup>33</sup>.

Para concluir este punto, se comenta el trabajo desarrollado por **Zoe Leonard** en torno al travestismo, tema este que le sirve para profundizar en determinados aspectos de debate en torno a las artes visuales y el feminismo, especialmente en lo que a la distinción entre “sexo” y “género” se refiere. La artista lo plantea en diferentes proyectos, como *Pin-up # 1 (Jennifer Miller Does Marilyn Monroe)* (fig. 22) (1995), consistente en una puesta en escena fotográfica en la que propone todo un juego de ambigüedad al introducir como chica de calendario a la artista Jennifer Miller, más conocida como “La mujer barbuda”, quien desde su peculiaridad física defiende la ambigüedad como una opción de vida. Por cuestiones hormonales, Miller es una mujer con barba y pechos poco desarrollados, que lejos de tratar de cambiar su apariencia hacia un género u otro en un intento de definición sexual, reivindica su peculiar aspecto. Aquí, Miller aparece echada sobre un fondo de satén rojo e interpretando una de las conocidas poses realizada por Marilyn Monroe en sus fotografías de *pin-up*: plantea así un juego contradictorio, pues este tipo de poses que, se supone, erotizan la cualidad femenina, en este caso resultan algo inquietantes: así, en esta obra, partiendo de determinados signos culturales como el del pelo, la artista busca interrogar la manera de mirar preestablecida en nuestra sociedad.



Fig. 22 *Pin-up # 1 (Jennifer Miller Does Marilyn Monroe)*, Zoe Leonard. 1995.



Fig. 23 *Iolo Carew, Wearing my Slip*, Zoe Leonard. 1981-1990.

<sup>33</sup> Apud Freedman L., C., “A Nod’s as Good as a Wink In conversation with Sarah Lucas”, en [http://www.frieze.com/issue/article/a\\_nods\\_as\\_good\\_as\\_a\\_wink/](http://www.frieze.com/issue/article/a_nods_as_good_as_a_wink/) (vi: 15 de febrero de 2010). Traducción propia.



A este respecto, otro de los temas trabajados por **Zoe Leonard** es el de los estereotipos sociales, entre los que incluye la representación pasiva de la mujer, que en muchas ocasiones aparece como un maniquí con el que complacer al ideal masculino. A partir de estos conceptos realiza *Iolo Carew, Wearing my Slip* (fig. 23) (1981-1990), una fotografía que funciona como juego ambiguo masculino-femenino, pues en ella **Leonard** muestra a un hombre en actitud seductora, con zapatos de tacón y vestido con una combinación negra<sup>34</sup>.

Como se ha comentado al comienzo del capítulo, otro tipo de transformismo, que constituye el tercer punto a tratar, es el planteado por determinados artistas que han hecho de la estética travestista, no solo la base fundamental de su discurso artístico, sino de su experiencia vital, de su propia identidad, en algunos casos vinculada a la transexualidad. Tal es el caso de **Nan Goldin**, quien desde los años setenta se ha dedicado a registrar por medio de la fotografía la vida de sus amigos travestis y transexuales, si bien no con el carácter marginal frecuente en este tipo de temática, sino con cariño, y dejando constancia de su admiración hacia un ambiente y unos personajes que constituirán los elementos fundamentales de todo su discurso. Esta particular visión se evidencia ya en sus primeras instantáneas, protagonizadas por las dos *drag queens* con las que vivía, y a las que capta en determinados momentos de su vida cotidiana, de su intimidad, actuando en clubes, maquillándose, etc. Los mismos conceptos están también presentes en otras de sus series posteriores en las que la artista trata de plasmar la existencia cotidiana de estas personas, consideradas marginales, dentro del contexto urbano de las grandes ciudades. Desde esta perspectiva, uno de sus proyectos fotográficos más destacado es el libro *The Other Side* (1993), en el que se recopilan tres épocas diferentes de su vida: la primera, de 1972 a 1974, en la que se incluye el trabajo fotográfico realizado por **Nan Goldin** en Boston; la segunda, entre 1990 y 1992, a la que pertenece una serie a color y gran formato que muestra el ambiente glamuroso y *kitsch* de la noche y los clubes de Nueva York, París y Berlín; y la tercera época, en la que se incluyen las fotografías realizadas por la artista en Manila, en 1992.

La serie realizada por **Goldin** en Boston se compone de fotografías en blanco y negro, en las que un *drag* aparece asumiendo una pose similar a la que adoptaría Marilyn en una de sus míticas fotografías, ya comentada anteriormente.

De la serie *Hi Girl!*, correspondiente a la segunda etapa del libro, forman parte imágenes como *Misty, Taboo and Jimmy Paulette dressing*

<sup>34</sup> G. Cortés, J. M., *op. cit.*, p. 233.

(fig. 24) (1991), en la que **Goldin** capta a sus amigos *drags* despojados de maquillaje y vestimenta.

*Joey* (1991-1992) es otro de los proyectos incluido en el libro, y *The Queen and I*, es la última de las series perteneciente a la tercera época, de la que forman parte fotografías como *Whitney's show at International Caribbean*, o *Claudia doing a Split, Monoke*<sup>35</sup>. Según comenta la propia artista:

Las fotografías en este libro no son de gente que sufre rechazo de género sino más bien euforia de género. Este libro es sobre nuevas posibilidades y trascendencia. La gente en estas fotografías es verdaderamente revolucionaria; son los ganadores reales de la batalla de los sexos porque ellos se han salido del ring<sup>36</sup>.

Estas fotografías de sus amigos travestis, y de otras personas que formaban parte del ambiente que ella frecuentaba, fueron expuestas por primera vez en bares y discotecas, y cabría destacar la visión transformadora de género que éstas ofrecen.

Este trabajo fotográfico, a finales de los ochenta y principios de los noventa, es tomado como ejemplo dentro de lo que se conoce como el “tercer género”, y ejerce una importante influencia no solo en el terreno de las artes plásticas, sino en el del cine, la moda y la publicidad, ya que de forma casi documental **Nan Goldin** ha sabido captar la experiencia de personas que han asumido el trasvase de género como forma de vida e identidad.

La principal innovación del discurso de esta artista se halla en el original uso que plantea de la fotografía tradicional, con el que logra alejarse del formato convencional de “fotos de familia”.

Desde esta perspectiva, otro discurso que cabe comentar es el de **Catherine Opie**, quien ha centrado parte de su trabajo fotográfico en el movimiento *drag king*, a partir del que realiza series como *Portraits* (1993-1997), compuesta de un conjunto de retratos de amigos y personas pertenecientes a la comunidad *queer* de San Francisco y Los Ángeles, cuya característica fundamental es la de que utilizan su cuerpo como lugar de experimentación. Se trata de cuidadas poses que los muestran mirando a la cámara de forma segura y paciente.



Fig. 24 *Misty, Taboo and Jimmy Paulette dressing*, Nan Goldin. 1991.

<sup>35</sup> Cfr Martínez Oliva, J., *op. cit.*, pp. 367-368.

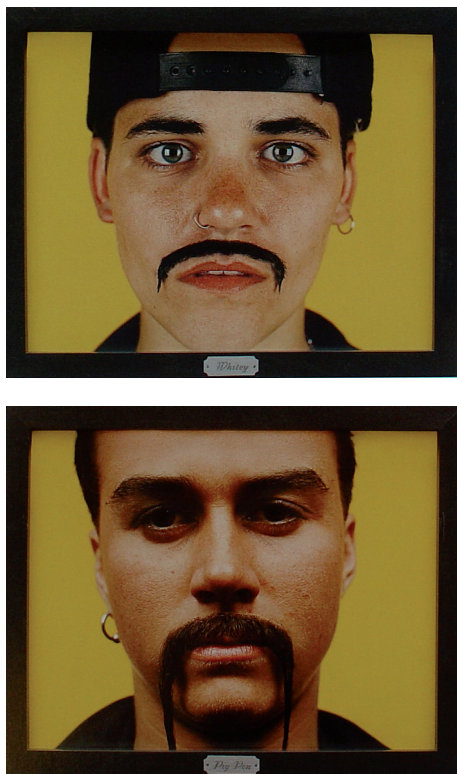
<sup>36</sup> Goldin, N., “This is a book about beauty. And about my love for my friends”, en Armstrong, D. y Keller, W. (ed.), *The Other side*, Cornerhouse Publications, Manchester, 1993. pp. 5-8, cita p. 8. Traducción propia.

Con sus fotos quiere ampliar la estrecha visión que la representación tiene de la sexualidad lesbiana sacando a la luz toda una subcultura llena de posibilidades<sup>37</sup>.

**Opie** comienza a trabajar este tema a finales de los años ochenta, retratando a diferentes comunidades y realizando fotografías para revistas como *On Our Backs*, dirigida a lesbianas. Es en 1991, lleva a cabo su primera exposición individual en la galería 494 de Nueva York, donde presenta *Being and Having* (figs. 25 y 26) (1991), una serie realizada en pequeño formato, con fondo amarillo, y que está constituida por trece fotografías con variaciones sobre un mismo tema, el de los retratos de mujeres lesbianas que **Opie** presenta con barbas y bigotes postizos superpuestos a los rostros de cada una de las retratadas, lo que las dota, junto con la actitud adoptada, de un nuevo rol masculino. Los retratos incluyen una pequeña placa metálica en la que aparece grabado el apodo de cada una de ellas, como *Pig Pen*, *Papa Bear*, *Chief*, *Oso Bad*, *Luigi*, *Wolfe*... Así, al aislar el rostro y poner el nombre sobre el marco, la artista buscaba enfatizar la cuestión de identidad.

Con esta serie, **Catherine Opie** plantea la identidad como algo perfectamente mutable, a elección de los deseos y convicciones del individuo. Aquí se encuentran ya algunas características de su trabajo posterior, como la estricta seriedad, el clasicismo formal, y su función de documento de una subcultura, con la que la artista busca evidenciar un tipo de identidad heterogénea y compleja, pues en el caso concreto de este proyecto se trata de unas mujeres que no quieren ser hombres o asumir su aspecto de continuo, sino tomar prestadas fantasías de hombre y jugar con ellas<sup>38</sup>.

Sin embargo, **Catherine Opie** centra también parte de su obra en documentar las formas radicales de manipulación corporal por parte de mujeres lesbianas asentadas en la costa Oeste de los Estados Unidos: éstas, en algunos casos, han llegado a transformar totalmente su cuerpo natural para convertirlo en un



Figs. 25 y 26 *Whitey*, y *Pig Pen*. Serie *Being and Having*, Catherine Opie. 1991.

<sup>37</sup> Martínez Oliva, J., *op. cit.*, p. 372.

<sup>38</sup> Trotman, N., "Plates", en Blessing, J. y Trotman, N. (coords.), *Catherine Opie: American Photographer* [Catálogo de exposición], Guggenheim Museum, Nueva York, 2008, pp. 30-103, cita pp. 42-43.

cuerpo masculino, lo que **Opie** entiende como una elección de la propia identidad desde un sentido no solo sexual, sino también político y psicológico. Mostrando la complejidad y heterogeneidad de toda esta serie de representaciones desnaturalizadas, la artista da a conocer la subcultura de las *drag kings*. Quizá sea éste el sentido esencial de sus retratos travestis, que en ocasiones plantea con un matiz humorístico y exuberante; o de transexuales como *Mike and Sky* (1993), una pareja de mujeres (ambas de constitución fuerte, con barba y bigote, y vestidas con ropa de hombre rudo) que aparecen posando como si de un retrato tradicional se tratara.

Como lo hiciera **Nan Goldin**, con estos proyectos **Opie** intenta también cuestionar el arquetipo tradicional de familia americana, en su caso, al mostrar la diversidad de formas de entender el contexto familiar y el de pareja, por parte de esa comunidad lesbiana.

Los trabajos de Opie giran en torno al deseo, un deseo que se inscribe en y a través del cuerpo de mujeres lesbianas. Mujeres que quieren apoderarse de las fantasías sexuales de los hombres y jugar con ellas, ponerse un bigote, tatuarse el torso y los brazos, y tener un comportamiento fuerte y autónomo<sup>39</sup>.

Una última artista que se va a comentar en este contexto es **Del LaGrace Volcano**, quien hacia los años ochenta, y dentro del ámbito londinense, centra su trabajo fotográfico en el movimiento *queer*, y más concretamente en la cultura *butch-fem* y lesbiana S&M del club londinense *Chain Reaction*. También fotografía a *drag kings* de diferentes lugares del mundo (Londres, Estocolmo, Nueva York, San Francisco, etc.), para dar a conocer un tipo de transformismo en el que, como se ha comentado anteriormente, las mujeres se visten de hombre como forma de identificarse con lo que ellas consideran su verdadera identidad: es decir, que en este caso el travestismo es utilizado como un juego de identidad basado en la parodia y el carácter imitativo y deconstructivo de los estereotipos masculinos. Este aspecto es captado por **Del LaGrace Volcano** en unas fotografías que podrían ser analizadas tanto desde una perspectiva irónico-crítica, con respecto a la representación de la masculinidad, como con un sentido de apoyo a la misma. La artista tan pronto hace posar a sus *kings* desde la mirada de un *voyeur*, como se incluye dentro de la escena de representación para mostrar su propia masculinidad: crea así un proyecto fotográfico a través del que la artista documenta los diferentes ámbitos frecuentados habitualmente por esas mujeres, espacios típicamente masculinos que dotan a estas imágenes de un fuerte carácter trasgresor, propio de un espíritu *queer*, que no solo se fundamenta en un juego de intercambio de disfraces, sino en una transformación o mutación mucho más compleja y radical.

<sup>39</sup> G. Cortés, "Buceando en la identidad y el deseo", en Cruz Sánchez, P. A. y Hernández-Navarro, M. Á. (eds.), *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2004, pp. 179-194, cita p. 193.





**Fig. 27** Drag King Family: Louie (Lulu), Hansi da Castro, Simo, Del, Svar, Jewels & Gianni (Gianna), Del LaGrace Volcano. 1996.



**Fig. 28** Elvis Herselvis & Harriet Dodge, Del LaGrace Volcano. 1998.

A este respecto, el origen de este proyecto de representación de la cultura *drag king* es el Festival Internacional de Cine Gay y Lésbico celebrado en Londres, en 1995<sup>40</sup>, en el que tiene lugar la celebración del primer concurso de *drag kings*. Del LaGrace Volcano y la escritora Judith Halberstam acuden allí para fotografiar dicho evento, que a su vez da lugar a la publicación, en 1999, de *The Drag King Book*, libro constituido de toda una serie de entrevistas a *drag kings*, en las que éstas comparten sus experiencias, así como de retratos fotográficos en blanco y negro y a color, entre los que se incluyen: *Drag King Family: Louie (Lulu), Hansi da Castro, Simo, Del, Svar, Jewels & Gianni (Gianna)*, London (1996) (fig. 27), que se presenta a modo de show teatral o toma cinematográfica; o *Elvis Herselvis & Harriet Dodge*, San Francisco (1998) (fig. 28), donde interpretan a diversas estrellas del mundo musical, como Elvis Presley. Respecto a este trabajo Judith Halberstam comenta:

En este libro, De la Grace Volcano y yo hemos intentado compaginar el humor, la belleza, la fuerza, y los placeres extraños de las *performances* Drag King. Hemos visto múltiples personalizaciones de Elvis, cowboy lacónico, drag, sexi boom, hemos visto destacadas transformaciones de mujer a hombre, desde el chico tímido al showman, hemos argumentado, discrepado y discutido teorías de drag la una con la otra y con nuestras drag kings favoritas [...] <sup>41</sup>.

La importancia de este proyecto en común entre Halberstam y Del La Grace no reside tanto en la representación que éstas proponen, sino en el tipo de discurso que plantean en torno la cultura lesbiana, *butch-fem* y *king*, que surge como resultado de un proceso de auto-representación.

Por último, hay que citar el que será el trabajo fotográfico más personal de la artista: la serie *Gender Optional: Mutating Self Portraits* (2000), en la que Del La

<sup>40</sup> En este evento hay un *King* maestro de ceremonias, Jewels, personaje atrayente y repulsivo a un mismo tiempo, que funciona como parodia de la masculinidad, y que pone en escena una forma de actuación sórdida y vulgar.

<sup>41</sup> Apud Halberstam, J., *The Drag King Book*, Serpent's Tail, Nueva York, 1999, p. 152. Traducción propia.



**Grace** muestra la transformación de su propio cuerpo, desde su etapa como lesbiana, a *drag king*, y más tarde, como intersexual. E igualmente el libro *Sublime Mutations*, publicado en 2001 y que conforma otra interesante aproximación a las identidades *queer*, pues en este **Del La Grace** presenta toda una serie de cuerpos sometidos a mutaciones, sea por operaciones de cambio de sexo o por enfermedad.

Es, pues, evidente que a través de la estética travestista planteada por estos artistas (sobre el propio cuerpo, o tomada como motivo fundamental de su discurso), en algunos casos con carácter extremo, se pretende criticar las categorías fijas en torno a la identidad, a la vez que proponer una redefinición con respecto al concepto de género. Tales conceptos, en el contexto artístico, como reflejo social, se muestran en proceso de transformación, y como producto de la irrealidad que el mundo posmoderno ofrece.

Las diferencias entre sexos, entre imagen y realidad, se van a fundir e intercambiar como juego de representación o reproducción dirigido principalmente a cuestionar la identidad, por lo que esta enorme variedad de disfraces y transformismos puede ser a su vez analizada como reflejo de una sociedad en la que la intimidad se muestra inexistente, y donde lo privado aparece como público a través de los *media*, lo que da así lugar a la disgregación de la identidad.



## IV.2.5.

### *El tableau vivant: interpretación del arte del pasado. Escenas contemporáneas*

*El cuadro es un escenario, y en él brilla su figura central, la presencia humana silenciosa e inmóvil, pero capaz de ser interpretada y reinterpretada según se actúe sobre ella mediante el gesto, el símbolo parlante<sup>1</sup>.*

En este capítulo se pretende hacer un recorrido por las diversas propuestas del contexto artístico contemporáneo fundamentadas en el concepto de *tableau vivant* o pintura viviente, ya comentado en los precedentes en torno al tema, y consistentes en que los figurantes posan disfrazados en imitación a la obra pictórica de referencia.

Dentro de la temática a tratar se incluyen pues los proyectos que de una forma u otra hacen referencia directa al vestuario, la escenografía y la teatralidad propia de los diferentes periodos históricos a los que pertenecen las obras escogidas, o a algunas de sus características conceptuales, y siempre bajo la perspectiva del disfraz que aquí interesa, aludiendo pues a una cita artística al convertir en los protagonistas de sus obras a otras del pasado, y a este respecto una de las estrategias comunes es la de recrear un espacio o situación que se mueva entre la ficción y la teatralidad, es decir, una recontextualización en un intento por “introducir la historia en el presente”, y que es llevada a cabo a través de oníricos escenarios y exuberantes estéticas fundamentadas en la interpretación literal de la obra de referencia.

Si bien la estrategia de apropiación es el motivo común de todos los discursos a tratar, entre ellos existen una serie de afinidades temáticas que lleva a agruparlos dependiendo de la base conceptual de cada uno, a lo que habría que añadir que, en muchas ocasiones, serán llevados a cabo bajo conceptos totalmente diferentes a los de la obra original.

<sup>1</sup> Pancracio Celdrán. *Estatuas humanas: arte en la calle*.

Cabe aquí comentar que debido a la dificultad de establecer un orden cronológico, y con el objeto de dar una mayor coherencia al tema, el sistema seguido en este capítulo se basa en similitudes temáticas entre las obras analizadas. De ahí que se comiencen comentando un tipo de propuestas basadas en la apropiación de iconografía perteneciente a la Historia del Arte desde una perspectiva general; para a continuación plantear la obra de varias artistas cuyo discurso, de carácter feminista, aborda de nuevo esta temática general perteneciente a la Historia del Arte, en la que se incluye iconografía religiosa, que va a ser el tema fundamental de la tercera serie de propuestas a tratar, alejadas ya del carácter feminista de las anteriores. Por último, en este punto se va a hablar del análisis de la obra de varios artistas, en este caso orientales, cuya apropiación de iconos pertenecientes a la Historia del Arte les sirve para reflexionar acerca del choque e influencia cultural entre Oriente y Occidente.

En el segundo punto de este capítulo se plantea otro tipo de apropiación centrada tanto en un arte más reciente, como en escenas pertenecientes a la historia o la sociedad, tratándose entonces de una variante de las propuestas anteriores. En este tipo de propuestas, fruto de una mirada contemporánea, la fotografía y el vídeo son los medios fundamentales con los que se van a tratar de modo directo las cuestiones representativas y de puesta en escena, expresadas a través del *tableau vivant* y en las que, como se ha comentado, se otorga una importancia central al espacio, al disfraz y los diversos escenarios inspirados en la estética y las características formales del contexto de referencia, sea pintura religiosa, heroica o mítica, de los diferentes periodos históricos plasmados a lo largo de la Historia del Arte.

Una vez planteadas las cuestiones que se van a tratar a lo largo de este capítulo, cabe comenzar hablando de las esculturas vivientes, presentes tanto en el contexto social como artístico, y para cuyo desarrollo los artistas se sirven de diversos materiales con los que logran transformar a una persona en estatua, además de, en este caso, utilizar medios como la fotografía o el vídeo, con los que documentan sus propuestas basadas en



Fig. 1 Orion, Pierre Mercier. 1982.

la inmovilidad y en un importante componente escultórico. Tal es el caso de **Pierre Mercier**, quien ha fundamentado parte de su trabajo en la inmovilidad y la representación del cuerpo humano pintado en imitación a la escultura clásica, inspirándose para ello en determinadas leyendas pertenecientes a la antigüedad clásica, tal y como lo plantea en *Orion* (fig. 1) (1982), fotografía de una escultura viviente, para la que, retomando la historia del apuesto hijo de Euríade y Poseidón, lleva a cabo una escenificación en la que muestra a un hombre posando encima de un pedestal y embadurnado de barro, sobre un decorado de fondo negro y estrellado que re-

corta su silueta. Una reconstrucción fotográfica para la que, al igual que en otras de sus representaciones, como *Épreuve de lecture* (1983), basada en el cuadro de Ingres *La bañista de Valpinçon* (1808), **Mercier** parte de la estatuaría tradicional, con la que explora algunos de los aspectos que constituyen la escultura clásica: de ahí que sus obras hayan sido descritas como fotoesculturas, pues **Pierre Mercier** traslada determinados aspectos relacionados con la estatuaría del siglo XIX de estilo *pompier* a sus escenificaciones, en las que muestra a unos cuerpos en pose, embadurnados de barro, y modelados a través de determinados efectos lumínicos que les aportan un mayor valor escultórico<sup>2</sup>.

A continuación se pasan a comentar toda una serie de propuestas vinculadas, en esta ocasión, al plano pictórico, como son los «remakes» de **Jeff Wall**, fundamentados en obras pictóricas pertenecientes a la Historia del Arte con las que, entre otras cuestiones, buscaba aludir a la repetición de la realidad.

Con sus relaciones compositivas, y su referencia a modelos compositivos anteriores, Wall quiere centrar el problema en el drama representado y su modo de representación, mediante el cual se da sentido a ésta<sup>3</sup>.

Sin embargo, **Wall** no pretende tanto la total semejanza con la obra de referencia, sino el poder establecer una serie de paralelismos entre momentos históricos distanciados, apropiándose para ello de obras como *El bar del Folies-Bergère* (1881-1882), de Manet, o *La muerte de Sardanápalo* (1827-1828), de Eugène Delacroix, a partir de la cual el propio artista comenta:

Estaba interesado en hacerle un *remake* a una imagen preexistente, una especie de actitud manierista sobre la imagen. La pintura de Delacroix me pareció muy moderna<sup>4</sup>.

Tomando la referencia de *Vistas del Monte Fuji: Ejiri en la provincia de Suruga*, Katsushika Hokusai (fig. 2) (1760-1849), una composición pictórica en la que un fuerte viento lleva a los caminantes a perder sombreros y papeles, **Wall** plantea la escena fotográfica *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (fig. 3) (1993), totalmente actual, y en la que tanto en las tona-



Fig. 2 Vistas del Monte Fuji: Ejiri en la provincia de Suruga, Katsushika Hokusai. 1760-1849.



Fig. 3 A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), Jeff Wall. 1993.

<sup>2</sup> Monleón Pradas, M., "Pierre Mercier: la lógica binaria", en Monleón Pradas, M., *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Diputación de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1999, pp. 38-39.

<sup>3</sup> Nogueira, C., *La representación como puesta en escena: para una teoría de la mirada*, Formas Plásticas, Valencia, 2001, p. 130.

<sup>4</sup> Wall, J., "The Destroyed Room", en <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/> (vi: 20 de febrero de 2010). Traducción propia.



lidades como en los acontecimientos se observan claras similitudes con respecto a la obra de referencia, pues en ésta cuatro jóvenes situados junto a un río, en las proximidades de una ciudad, se ven importunados por el viento, que les lleva a perder sombreros y papeles<sup>5</sup>.

También **Joel-Peter Witkin** ha centrado una parte importante de su discurso fotográfico en la apropiación de obras pertenecientes a la Historia del Arte occidental, en su caso iconografía cristiana, escenas mitológicas, etc., que plantea por medio de un laborioso proceso en el que a su vez se observan referencias al arte ritual perteneciente al teatro antiguo, como se evidencia en la constante presencia de máscaras en sus escenas, con las que oculta todo o parte del rostro de sus personajes. A partir de estas influencias **Witkin** lleva a cabo el espectáculo de su obra, cuya esencia se halla en la combinación entre aspectos de la psique humana, como es el sexo, el dolor y la muerte, junto a otros vinculados a cierto tradicionalismo.

Durante el proceso, que puede durar varios días, mi laboratorio se convierte en una especie de lugar sagrado [...]. Yo me transformo en un sacerdote estético, ocupado en estampar la más sagrada rúbrica de mi vocación, una forma de transubstanciación en la que se convierte materia en espíritu<sup>6</sup>.



Fig. 4 La balsa de la Medusa, Théodore Géricault. 1819.



Fig. 5 The Raft of George W. Bush, Joel Peter Witkin. 2006.

A través de estas creaciones, **Witkin** propone un reencuentro con la cultura clásica y con la historia de la pintura, y a este respecto uno de sus temas fundamentales es el de las Venus, a partir del que entre 1981 y 1984 lleva a cabo una serie en la que se incluyen obras como es *Canova's Venus* (1982) o *History of the White World, Venus* (1997). También los motivos religiosos le sirven de referente para varios de sus proyectos, fruto quizás del fuerte peso que ha tenido este tipo de iconografía sobre el imaginario social: tal es el caso de la figura de Cristo que plantea en *Christ in Glory* (1982), o la imagen de la Virgen con el niño de la que se apropia en *Portrait of Lisa Marie: Apollo and Asia* (2005).

<sup>5</sup> Manchester, E., "Jeff Wall, A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)", en <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=21221&tabview=text> (vi: 20 de abril de 2010).

<sup>6</sup> Witkin, J.-P., "De lo material a lo espiritual", en Torra, C. y Velasco, P. (coords.), *Joel-Peter Witkin* [Catálogo de exposición], Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988, pp. 19-26, cita p. 22.

Unos *tableaux vivants* que **Witkin** lleva a cabo poniendo en escena diversos ambientes para ubicar en ellos a sus personajes, los cuales, como ya se ha comentado, aparecen la mayor parte de las veces enmascarados, semidesnudos y escenificando la trama correspondiente a cada escena. Si bien junto a la iconografía religiosa serán muchos sus referentes, como el de la pintura española con Goya, Velázquez, Picasso o Miró, los simbolistas del siglo XIX, Théodore Géricault con su obra *La balsa de la Medusa* (fig. 4, fig. 5) (1819), Botticelli, Arcimboldo, El Bosco... a partir de los que **Witkin** lleva a cabo la transformación del personaje escogido en un elemento simbólico, enigmático y ambiguo. En *Las Meninas* (fig. 6, fig. 7), toma el referente de la conocida obra de Velázquez de la que ya se ha hablado; a partir de la maja pintada por Goya (1797-1798), lleva a cabo *Mother of the Future* (2004); en *Gods of Earth and Heaven* (1988), alude a la *Primavera de Botticelli*; en *Woman with Small Breasts* (2007), a las composiciones de Arcimboldo; y en *The Raft of George W. Bush* (2006), plantea una clara apropiación de la obra ya citada de Delacroix *El rapto de las sabinas*. En palabras del propio artista:

Lo que yo he creado refleja, con humanidad y agradecimiento, no sólo el genio de Velázquez, sino también el de Miró y Picasso, al igual que su humanismo y el nuestro, puesto que todos construimos nuestro destino<sup>7</sup>.

Este recurso de apropiación de conocidas obras pertenecientes a la Historia del Arte es también extrapolado por **Witkin** al contexto animal, tal y como se evidencia en su versión de la obra *Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga* (1788), en la que Goya pintó a un niño de traje rojo, y a partir de la que realiza *Manuel Osorio* (1982), un *tableau vivant* en el que en vez de un niño introduce un mono, en la misma postura que éste, y disfrazado con un traje semejante al del cuadro. Otro de los motivos que han formado parte de la Historia del Arte y que **Witkin** introduce en sus escenas es el del bodegón, que propone por medio de una armoniosa composición de elementos humanos o animales, junto a elementos florales o frutales. Los *tableaux vivants* de Joel-Peter Witkin,



Fig. 6 *Las meninas, o La familia de Felipe IV*, Velázquez. Hacia 1656.



Fig. 7 *Las Meninas*, Joel Peter Witkin. 1987.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 26.

a la vez que plantean una revisión a la Historia del Arte, funcionan como oscuras representaciones de lo que este artista considera manifestación de la condición humana.

Otra artista que lleva a cabo una apropiación de determinadas obras pertenecientes a la Historia del Arte es **Elena del Rivero**, en su caso a partir de referentes como el de Marcel Duchamp, de quien toma la fotografía de una famosa partida de ajedrez que el artista realizó con una mujer desnuda, y que tuvo lugar el 18 de octubre de 1963, con motivo de la primera exposición retrospectiva que se le dedicaba (*fig. 8*).



*Fig. 8* Marcel Duchamp jugando al ajedrez contra Eve Babitz en la Sala del Pasadena Art Museum (California). 1963.



*Fig. 9* Les Amoureuses (Elene & Rrose), Elena del Rivero. 2001.

Esta escena fotográfica de implicaciones eróticas, por aspectos como el de la situación de estos jugadores delante de una réplica de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, formó parte de una *performance* preparada por el fotógrafo Julian Wasser, junto al comisario de la exposición Walter Hopps, y Eve Babitz, amiga de éste, quien accedió a posar desnuda, y que a su vez mostraba todo un juego de contraposiciones a partir de las que **Elena del Rivero** llevó a cabo *Les amoureuses (Elene & Rrose)* (*fig. 9*) (2001), un *tableau vivant* en el que, como motivo fundamental, **Del Rivero** toma esta imagen fotográfica, digitalizándola e imprimiéndola en fragmentos rectangulares, que dispone como mural de cinco hileras horizontales. En esta ocasión delante de Eve Babitz habrá otra figura, la de la propia artista sentada en la misma posición que la modelo y con el rostro oculto bajo la melena, pero en esta ocasión vestida con una camisa de malla negra, una amplia falda dorada y ensimismada contemplando unos collares de perlas que, en este contexto, funcionan como símbolo tradicional de vanidad, encarnando así a una mujer anónima, ostentosamente vestida, y sentada delante de esa fotografía de Duchamp, que en contradicción con la imagen original deja el espacio vacío frente a ella, aludiendo así al sentido de la composición de Duchamp en la que será el mirón quien complete la obra<sup>8</sup>. Esta original partida

<sup>8</sup> Ramírez, J. A., "Desnuda-vestido, Vestida-desnudo: Les amoureuses (Elena&Rrose), con Duchamp al fondo", en Panera Cuevas, J. (coord.), *Elena del Rivero*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 29-33, cita pp. 31.



de ajedrez fue utilizada por **Del Rivero** como escenografía de fondo para su versión de las *Hilanderas* de Velázquez (fig. 10) (1599-1660), es decir, que en esta ocasión los protagonistas de la escena original, Marcel Duchamp y Eve Babitz, son introducidos en el mundo de Minerva y Aracne.

Otra de sus apropiaciones es pues la de *Las Hilanderas*, que surge en el transcurso de uno de sus proyectos más ambiciosos, *Swi:t Home*, de un año de duración, y que comienza el 1 de julio de 2000. Éste engloba tanto la serie de obras realizadas con papel, como la *performance*; y es en pleno proceso de realización de dicho proyecto cuando surgen *Las Hilanderas* (2002) (fig. 11). **Del Rivero** se encontraba rodeada de las ayudantes que durante ese tiempo colaboraron con ella y a las que bautiza con el sobrenombre de “Las Hilanderas”, pasando a incorporarse como personajes reales de este *tableau vivant* que lleva a cabo a partir de la obra maestra de Velázquez.

En esta recreación fotográfica de *Las Hilanderas*, de Velázquez, **Del Rivero** adopta simultáneamente los papeles de Minerva y Aracne, y en vez de situar *El rapto de Europa* (1560) que en la obra original aparece tras la escena mitológica, opta por utilizar *Les amoureuses (Elene & Rrose)*, de Duchamp, superponiendo así el siglo xx sobre el siglo xvii<sup>9</sup>. Si bien cabría también destacar otros aspectos, como el de la sustitución que la artista propone de algunos de los elementos que componen la obra original, por otros vinculados al propio proceso de realización del proyecto. Tal es el caso del altavoz que introduce en lugar del laúd, que en la obra original de Tiziano sostiene una de las cortesanas; en lugar de la rueca sitúa una trituradora de papel con la que realiza varias de las obras incluidas en el comentado proyecto; o en vez del gato de la obra original, un oso de peluche, es decir, que dicha apropiación funciona a modo de

<sup>9</sup> Esta conexión entre Duchamp y sus *Hilanderas* se debe a que Del Rivero no se identificaba con la obra de Tiziano *El rapto de Europa*, optando entonces por sustituirla por sus *Les amoureuses (Elene & Rrose)*, en una escena en la que, como ya se ha comentado, ella misma aparece disfrazada y situada en frente del artista.



Fig. 10 *Las Hilanderas* o “La Fábula de Aracne”, Velázquez. 1599-1660.



Fig. 11 *Las Hilanderas*, Elena Del Rivero. 2002.

juego, un juego entre Duchamp y Velázquez. Según declara la propia artista:

*Las Hilanderas* llegó a mí como una idea, y así lo recreamos en el estudio con las trabajadoras. Para mí, esa idea de reunir a gente a través de diferentes niveles de representación era muy similar a lo que hizo Velázquez<sup>10</sup>.

Estas obras formaron también parte de la exposición presentada por la artista el 17 de mayo de 2002, en el edificio histórico de la Universidad de Salamanca, el cual fue el escenario de tres instalaciones ubicadas en diferentes espacios, y para las que **Elena del Rivero** partía de tres importantes personajes, dos de ellos ya comentados: Velázquez, Marcel Duchamp y Fray Luis de León.

Un proyecto expositivo del que, como se ha comentado, forma parte el *tableau vivant* fotográfico de *Las Hilanderas* (2002), que **Elena del Rivero** situó en la Sala de la Columna del claustro universitario, frente a otra de sus apropiaciones, *Les Amoreuses (Elena & Rrose)*. Esta exposición incluye una *performance* en la que de nuevo la artista retoma el tema de *Las hilanderas*, que en esta ocasión cobran vida encarnándose en el séquito que acompañaba a la novia por las naves del claustro de la Universidad, para una vez en el Aula de Fray Luis de León, dar las últimas puntadas al manto de la novia<sup>11</sup>. Es aquí donde aparece una extraña presencia, se trata de la propia artista ataviada con un mono blanco y una máscara antigás, disfraz este con el que buscaba aludir a los acontecimientos ocurridos durante el propio proceso de realización del proyecto<sup>12</sup>. Esta *performance* finaliza con la exposición del manto de novia de una “perfecta casada”, tejido durante meses por las hilanderas<sup>13</sup>.

Con estas apropiaciones **Elena del Rivero** logra pues establecer un diálogo entre el arte del siglo xx y el de otras épocas, con el objeto de cambiar en cierta forma los aspectos machistas o limitadores que han constituido la Historia del Arte occidental.

<sup>10</sup> *Apud* Finch, E., “Una conversación entre Elena del Rivero y Elizabeth Finch”, en Panera Cuevas, J. (coord.), *Elena del Rivero...* (cit.), pp. 97-134, cita p. 109-111.

<sup>11</sup> Esta instalación del manto de la novia de Elena del Rivero es más extensamente comentada en el capítulo IV.2.6.2.

<sup>12</sup> Mientras Del Rivero se encontraba finalizando este proyecto tuvo lugar el atentado a las Torres Gemelas de Nueva York del 11 de septiembre, y el mono blanco y la máscara antigás que la artista viste en esta *performance*, alude al “uniforme” que debía ponerse para atravesar la Zona Cero cada vez que quería llegar a su estudio.

<sup>13</sup> Panera Cuevas, J., “*Ad Summum Caeli*. De cómo Fray Luis de León, Velázquez y Marcel Duchamp se dieron cita con Elena del Rivero en el Claustro de la Universidad de Salamanca”, en Panera Cuevas, J. (coord.), *Elena del Rivero...* (cit.), pp. 7-23, cita p. 21.



En este contexto cabe también hablar del proyecto de **Eve Sussman** *89 segundos en Alcázar* (fig. 12) (2004), en el que el *tableau vivant* es planteado a través del formato vídeo. En concreto se trata de un vídeo digital de alta definición y realizado con cierto grado de improvisación, en el que la artista reconstruye y da vida, por medio de actores, a la escena de *Las Meninas* pintada por Velázquez en 1656, si bien junto a este motivo introduce también otros elementos no existentes en la obra original, como una chimenea, una ventana o un espejo.

*Las Meninas* da la sensación de una foto [...], como si la infanta pudiera salir del cuadro y volver de nuevo. Y piensas: si esto fuera el fotograma de una película, entonces hay uno que viene antes y otro después<sup>14</sup>.

Una obra, la de *Las Meninas*, que ha inspirado a muchos teóricos y artistas, y que **Sussman** transforma en imagen en movimiento, en la que cada fotograma ofrece la posibilidad de un instante congelado, aspecto este también presente en la obra de Velázquez, y que esta artista plantea a través de la simulación, durante 12 minutos, de la misma escena de la corte real española que aparece en la obra velazqueña, pero con sus personajes en movimiento, como si el momento captado por el pintor hubiera ocurrido en cualquier instante de la vida cotidiana. Es decir, que **Sussman** interpreta dicha obra maestra como juego espacio-temporal con el que crea una escena en movimiento, compuesta de decorados y una correcta disposición espacial de los personajes, de sus gestos y expresiones, a través de los que se describe el transcurso de lo que parece ser un momento dentro de la obra, tal y como se evidencia en la imagen de Mariana de Austria observándose en un espejo, las meninas arreglándole el vestido, el rey Felipe IV atusándose el bigote, el perro moviéndose, o el propio Velázquez, con pincel en mano, concentrándose en su lienzo... Todo reconstruido en cuatro semanas, por medio de actores fielmente disfrazados de la época, y que en una combinación entre lo teatral y lo cotidiano interpretan a los propios personajes del cuadro<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Lozano, A., "[Texto introductorio]", en Sussman, E. (Dir.), *El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presenta 89 segundos en el Alcázar* [Catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, pp. 1-6, cita p. 2.

<sup>15</sup> S. a. "Un vídeo de Eve Sussman recrea en el Reina Sofía la escena que Velázquez pintó en *Las Meninas*", en [http://www.elpais.com/articulo/cultura/video/Eve/Sussman/recrea/Reina/Sofia/escena/Velazquez/pinto/Meninas/elpepucul/20060509elpepucul\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/video/Eve/Sussman/recrea/Reina/Sofia/escena/Velazquez/pinto/Meninas/elpepucul/20060509elpepucul_3/Tes) (vi: 20 de marzo de 2010).



Fig. 12 89 segundos en el Alcázar, Eve Sussman. 2004.

Tras doce minutos de duración, lo que queda es el gesto congelado de los once personajes de la escena, cuyo conjunto contribuye a observar el valor de la obra original en la que Velázquez lograba capturar con perfección un momento específico, si bien otros aspectos a destacar en este proyecto se hallan, por ejemplo, en las secuencias panorámicas que recorren la estancia del Alcázar de Madrid, es decir, en la continuidad de la grabación que dota a esta obra de un carácter improvisado.

Estas *Meninas* son planteadas por **Eve Sussman** como un hecho real que se desarrolla en un espacio y tiempo reales, y cuya sensación ambigua y contradictoria, por lo espontáneo/real y lo representado/ficticio, se agudiza al tratarse de una obra del siglo XVIII sobradamente conocida, y que transcurre en forma de escena actual.

A través de estas estrategias, la artista propone una reflexión acerca de cómo son observadas las obras del pasado en el espectador actual, si bien lo esencial de esta recreación estriba, fundamentalmente, en la prolongación del instante congelado, y en la relación entre presentación y representación, espontaneidad y dirección, o realidad y ficción, siendo ésta una de las principales cualidades de su trabajo, la de unir o vincular lo teatralizado con lo cotidiano.

En un intento por ajustarse lo más fielmente posible a la vida ceremonial de los personajes, para este proyecto **Sussman** contó con la colaboración de diversos especialistas, como es la diseñadora Karen Young, quien ayudó a la recreación del vestuario barroco, la coreógrafa Claudia de Serpa Soares, el experto de la obra de Velázquez Jonathan Brown, el compositor Jonathan Bepler, quien se encargó del sonido ambiental de la escena, o el arquitecto Robert Whalley y la escenógrafa Rebecca Graves, quienes le ayudaron a concebir la adecuada interpretación de los personajes y el decorado con el que recrear el Salón en el Alcázar<sup>16</sup>.

De forma que a través de esta apropiación histórica, y por medio de material fílmico, **Sussman** logra trasladar al espectador a actitudes y poses que fácilmente reconocemos como propios, aspecto que conforma el nexo esencial entre éste y otros de sus proyectos en los que, de nuevo, a partir de una obra de arte conocida, plantea diversas historias aleatorias. Este es el caso de *La violación de las sabinas (Chicas en la piscina)* (2005), proyecto para el que, como su título indica, **Sussman** se apropia del cuadro de Jacques Louis David *El rapto de las sabinas* (1799), a partir del que propone una versión del mito romano.

Otras propuestas a comentar son las de **Peter Greenaway**, director de cine cuya formación pictórica e interés por el arte plástico le lleva a crear

<sup>16</sup> Cfr. Lozano, A., *op. cit.*, pp. 4-6.

toda una serie de proyectos basados en un análisis cinematográfico de obras como *La última cena*, de Leonardo da Vinci (1495-1497); *Las bodas de Caná*, de Paolo Veronese (1563), o *La ronda de noche*, de Rembrandt (fig. 13) (1640-1642), a partir de la que realiza *La ronda de noche (Nightwatching)* (fig. 14) (2007). Ésta es una película experimental a través de la que profundiza en la polémica suscitada por una de las grandes obras de Rembrandt, y en la que, como viene siendo característico de su discurso, la puesta en escena sigue más una estética pictórica que del cine propiamente dicho, pues para **Greenaway** la creación de la imagen constituye el principal objetivo de su trabajo, y él mismo afirma sentirse más a gusto hablando de cine desde la perspectiva de la Historia del Arte, y más concretamente de la pintura occidental, que desde una perspectiva de crítica cinematográfica. De ahí que las escenas de *La ronda de noche (Nightwatching)* se caractericen por ser muy estáticas, cuidadosamente construidas, con una estética propia del *tableau vivant*, y con un rodaje realizado mayoritariamente en interiores de estudio, con el que buscaba lograr tanto la plasticidad pictórica próxima a la de la obra de Rembrandt, como la contemplación del espectador como lo haría delante de un cuadro. Da lugar así a una película para la que parte de varios aspectos: por un lado, en relación a la obra, es decir, a la ejecución del cuadro; y por otro, a la biografía del pintor. Una obra la de *La ronda de noche*, que data de 1642, y que frente a la descripción que se ha hecho de ella como un retrato de la milicia de arbuceros de Ámsterdam, **Greenaway** observa más bien la representación de una serie de mensajes en clave sólo comprensibles para el público del siglo XVII, y a partir de los que plantea la posibilidad de que quizás, tras este retrato, Rembrandt aludiera a determinados crímenes y rivalidades que entonces estaban teniendo lugar. De forma que con este peculiar trabajo cinematográfico de estética pictórica y teatral, **Greenaway** persigue dar un punto de vista diferente respecto al arte y la historia en general<sup>17</sup>.

Tras su interpretación de esta obra de Rembrandt, a **Greenaway** se le ofrece la posibilidad de montar una



Fig. 13 *La ronda de Noche*, Rembrandt. 1640-1642.

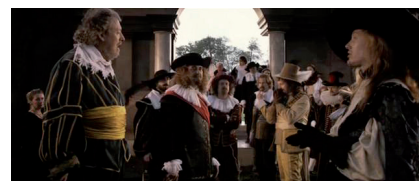


Fig. 14 *La ronda de noche (Nightwatching)*, Peter Greenaway. 2007.

<sup>17</sup> Información extraída de la página web del artista <http://petergreenaway.org.uk/nightwatching.htm> (vi: 12 de abril de 2010).

videoinstalación en el Museo del Prado dedicada, y entre sus futuros proyectos se incluye también *El Guernica* (1937), de **Pablo Picasso**. Una serie de apropiaciones a través de las que este artista plantea una cita a los grandes maestros, lo que lleva a relacionar su discurso, en términos estilísticos, con la obra de algunos artistas del vídeo y el cine experimental como **Eve Sussman**.

También el artista anglo-nigeriano **Yinka Shonibare** recurre en su discurso a la apropiación de conocidas obras del pasado, tomando formas y estética de uno de los momentos de la historia de Occidente en el que la mascarada se halla más indisolublemente unida al espíritu de la época, el período barroco, además del rococó y la cultura africana, para provocar cierta extrañeza estética con la que desarmar la imagen estereotipada que Occidente tiene de la cultura africana. Sus conceptos se fundamentan en la influencia de poder entre grupos, la relación entre clases y razas, la construcción de la identidad, y en el cómo han llegado a influir las relaciones históricas entre mundos diferentes, a través de lo que expresa, de forma atractiva y exuberante, la importante influencia que supuso la colonización inglesa en las tierras africanas, de ahí sus barrocas puestas en escena, decorativas y en apariencia alegres, con pintorescas mezclas entre texturas, colores, modas culturales y clases sociales y raciales, y de las que subyace su interés por establecer un paralelismo en lo que respecta a las relaciones entre los países contemporáneos del primer y el tercer mundo, concretamente entre la historia compartida que une a Europa y a América con África.

Así, basándose en famosas obras de arte del Barroco y el rococó, y también en la estética y situación histórica de estas épocas, **Shonibare** viste a sus personajes con unos exuberantes trajes de época, de exotismo africano y elaborados con *wax*<sup>18</sup>, a través de los que plantea determinados paralelismos vinculados a su propia biografía marcada por haber vivido entre dos continentes (Inglaterra y Nigeria). El uso de diferentes recursos estéticos asumen pues en su trabajo un importante sentido simbólico en relación al fuerte peso que supuso la colonización para el pueblo africano, de ahí que **Yinka Shonibare** muestre a sus personajes vestidos con trajes de época pero, como ya se ha comentado, reemplazando el tejido propio del vestuario barroco por *wax* africano. Es decir, que aprovecha la ostentación visual de ambas culturas para llevar a cabo un análisis social y de crítica que plantea apropiándose de la iconografía europea, y sustituyendo a los personajes centrales de las obras escogidas, por otros vestidos con la indumentaria colorista propia de su discurso.

<sup>18</sup> El *wax* es un tejido de Holanda que se comenzó a producir a finales del xix, en Indonesia se fabricaron versiones del mismo y los africanos lo adoptaron pensando que llevarlo les permitiría distinguirse de los europeos y de la influencia de su cultura, de ahí que actualmente estos tejidos sean considerados originarios de África. Ver Shonibare, Y., "Bernard Müller, Entretien avec Yinka Shonibare MBE", en Maine, Ch. y Gamba, B. (coords.), *Yinka Shonibare, MBE: Jardin d'amour* [Catálogo de exposición], Flammarion, Musée du quai Branly, París, 2007, pp. 14-16, cita p. 14.

Su planteamiento subversivo se basa pues no sólo en una reconstrucción histórica, sino también en una interpretación de las formas de representación de la sociedad de la época que plantea tanto a través de modelos reales, como de maniquíes de talla humana, pero sin cabeza, como alusión a la Revolución Francesa y a la guillotina, a lo que cabría añadir la importancia escénica de sus propuestas en las que **Yinka** no sólo lleva a cabo la reconversión de las obras de los pintores de la época, sino de los propios salones y jardines a la francesa.



**Fig. 15** *Un Ballo in Maschera*. Vídeo de 31 minutos de duración, Yinka Shonibare. 2004.

*Gallantry and Criminal Conversation* (2002) es una de sus instalaciones en la que **Shonibare** presenta a sus maniquíes disfrazados con sus peculiares trajes de época, cuyos actos obscenos propios de las partidas campestres de los cortesanos, parecen irónicamente contradecir a la sociedad de galantería y buenos modales propia del siglo XVIII.

Y desde esta perspectiva uno de sus proyectos más significativo es el del vídeo *Un Ballo in Maschera* (fig. 15) (2004), titulado como la ópera de Giuseppe Verdi, y para el que, en esta ocasión, el artista se basa en un determinado acontecimiento histórico, el de la controvertida muerte del rey Gustavo III de Suecia, asesinado en 1792 por medio de una danza. A partir de este acontecimiento, teje el argumento enigmático e intrincado del vídeo, filmado en un teatro rococó de Estocolmo, y en el que a través de gestos y coreografías, buscaba aludir a las agresivas estrategias utilizadas por el poder. Como su título indica, en el transcurso de los acontecimientos el espectador será partícipe de un baile de máscaras de la época, recreado esta vez mediante actores reales, y en el cual tiene lugar el asesinato del rey fruto de un complot interpretado por una mujer enmascarada y vestida, como el resto de los bailarines, con el característico traje abigarrado, combinación de exotismo “africano” y exuberancia barroca. Si bien estos acontecimientos pertenecen a un pasado histórico, con ellos el artista buscaba aludir a aspectos políticos totalmente actuales como el del exceso asociado a regímenes autoritarios<sup>19</sup>. El propio artista comenta:

Desde el punto de vista del africano moderno, que es el mío, esos miembros de la aristocracia son de forma invertida mis objetos de curiosidad. Así, desde mi punto de vista, en tanto que africano, la cultura de Europa del siglo XVIII es mi fetiche, mientras que su fetiche era la máscara africana<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> S. a., “Un Ballo in Maschera”, en Bi, A. (coord.), *Mascarada...* (cit.), p. 41.

<sup>20</sup> Shonibare, Y., “Bernard Müller, Entretien avec Yinka Shonibare MBE”, en Maine, Ch., y Gamba, B. (coords.), *Yinka Shonibare, MBE: Jardin d’amour* [Catálogo de exposición], Flammarion, Musée du quai Branly, París, 2007, pp. 11-26, cita p. 22. Traducción propia.



Continuando con esta reflexión acerca de la historia y la identidad, otro de sus proyectos a comentar es el de la exposición *Jardin d'amour* (2007), para la que **Yinka** toma como referente unas pinturas que Fragonard realizó para Madame du Barry, y a partir de las que propone una serie de instalaciones en las que invita al público a encontrarse con parejas de enamorados, representados de nuevo a través de unos maniquíes que sitúa en el entorno agradable, lúdico y onírico propio de los jardines a la francesa. Unos jardines pertenecientes al Museo etnológico del muelle Branly, que considera el entorno ideal para esta instalación que plantea como una forma de combatir el pensamiento occidental en lo que al vínculo entre los artistas africanos actuales y el arte africano tradicional se refiere.



Fig. 16 *El columpio*, Jean-Honoré Fragonard. 1767.



Fig. 17 *The Swing (after Fragonard)*, Yinka Shonibare. 2001.

En este espacio expositivo, la obra de Jean-Honoré Fragonard *El columpio* (fig. 16) (1767), es transformada por **Shonibare** en *The Swing (after Fragonard)* (fig. 17), tomando a la joven columpiándose como motivo central de una escena que muestra desde el carácter contradictorio que caracteriza a toda su obra, en la que introduce un tema “étnico” en una pintura europea clásica. El maniquí disfrazado propuesto por **Shonibare** conserva la pose, columpiándose, de la pintura original, así como el adornado traje de la época, pero en este caso la figura aparece aislada, y las sedas de tono pastel y encajes de la obra original son sustituidos por el decorado traje que caracteriza a su discurso, compuesto de estampados de algodón semejantes a los usados actualmente en África, y en los que en esta ocasión, **Shonibare** incluye logos de moda, suscitando así interrogantes acerca de su raza, condición económica e identidad.

Los personajes que se descubren en este proyecto responden pues a una interpretación de las personas que tenían el poder en el siglo XVIII, lo suficientemente acomodadas como para poderse permitir el lujo de viajar y elegir el ir a África. Por lo que con esta apropiación de la obra de Fragonard, **Shonibare** evidencia el hecho de que el ocio, la riqueza y el exceso se hallan

intrínsecamente ligados a la explotación. Esta instalación permite pues de nuevo el encuentro entre dos mundos<sup>21</sup>.

Junto a éstas serán muchas las referencias hacia la Historia del Arte occidental que **Yinka Shonibare** lleva a cabo a partir de la obra de artistas tan conocidos como Hogarth, Thomas Gainsborough, Goya y su versión de *El sueño de la razón produce monstruos* (fig. 18 y 19) (1799), que propone como una yuxtaposición de realidades imposibles; *La pequeña bailarina de 14 años* (1881) de Degas, a la que alude en *Girl ballerina* (2007), o la *Victoria de Samotracia* (año 190 a. C.), en *Food Faerie* (2009). Estas apropiaciones son pues planteadas por **Shonibare** como reflexión acerca de las contradicciones culturales, a la vez que como crítica a la sociedad de clases y razas diferenciadas que conforman esta sociedad, por lo que se podría decir que a través de su trabajo actúa de la misma forma que en un pasado lo hicieran los europeos al llevar esos objetos “exóticos” africanos a los museos etnográficos: mascararas, esculturillas, etc. Pues como artista africano del siglo XXI halla en los excesos de la cultura aristocrática barroca y en la historia de la colonización el centro de su interés.

También **Erwin Olaf** ha fundamentado varios de sus proyectos en la apropiación de conocidas obras de la Historia del Arte occidental, a través de las que aborda determinados temas pertenecientes a la sociedad contemporánea, como es la hipocresía social, los tabúes, la doble moral o el abuso consumista, de ahí que los protagonistas de sus escenas aparezcan inmersos en un mundo ambiguo de realidad y ficción, que este artista construye bajo los focos de su estudio, y cuyas referencias se hallan en obras como *El carro del heno* (1500-1502?), o *El jardín de las delicias* (1500-1505) de El Bosco, a partir de las que realiza series como *Chessmen, an attempt to play the game* (1988), *Ten tables* (1993) o *Blacks* (1990-2000). Unas referencias pictóricas, con las que **Olaf** buscaba explorar unos modelos de belleza y de cierto erotismo al margen de



Fig. 18 *El sueño de la razón produce monstruos*. Grabado número 43 de la serie de los Caprichos, Francisco Goya. 1799.



Fig. 19 *The Sleep of Reason*, Yinka Shonibare. 2008.

<sup>21</sup> Para todos estos párrafos Cfr. *Ibid.*, pp. 12-20.

los cánones establecidos. Desde esta perspectiva otra de sus obras de referencia es *El rapto de Hipodamia* de Rubens (1636-1637), a partir de la que realiza *Club Paradise* (2001), una serie constituida de escenas de bacanales circenses que muestra como herederas de las bacanales pintadas<sup>22</sup>.

Un último trabajo de **Erwin Olaf** a comentar es el de la serie que realizó en 2008 en Gijón, por encargo del teatro de la Universidad Laboral. Ésta se basaba en la apropiación de conocidas obras barrocas realizadas por pintores como Velázquez, El Greco o Caravaggio, y que fueron recreadas por diferentes artistas asturianos seleccionados mediante un *casting*. Unos *tableaux vivants* como *La dama de armiño* de El Greco (fig. 20, fig. 21) (1580), o el *Bufón Calabacillas* de Velázquez (fig. 22, fig. 23) (1637-1639), en los que por medio de un minucioso tratamiento de la escena y la iluminación, **Olaf** recrea tanto la escenografía y la composición, como la actitud de sus protagonistas, logrando así captar las atmósferas de los originales, desde un punto de vista irónico.

Éstos son una serie de proyectos de enorme variedad de registros (videoclips, cortometrajes, portadas de discos, encargos para la publicidad, el cine o el mundo del espectáculo), cuyos orígenes e influencias van de la historia de la pintura ya comentada, a la contracultura, el pop o el cine de autores como *David Lynch* y *Brian de Palma*<sup>23</sup>.

En este contexto cabría también comentar que en ocasiones una misma obra va a ser tomada por diferentes artistas como referente de apropiación, tal y como ocurre con *Gabrielle d'Estrées y su hermana* (fig. 24) (1584-1599). Ésta es una pintura sobre tabla que muestra a Gabrielle d'Estrées, la que sería amante de Enrique IV, y a una de sus hermanas, ambas con el torso desnudo y situadas dentro de una bañera enmarcada por unos cortinajes que se abren a una estancia interior.

<sup>22</sup> La serie *Club Paradise* es más extensamente comentada en el capítulo IV.2.2, debido a la temática que en ella se aborda.

<sup>23</sup> González, V., "Erwin Olaf, biografía de un fotógrafo", en [http://issuu.com/valedesing/docs/libro\\_fotografo](http://issuu.com/valedesing/docs/libro_fotografo) (vi: 10 de mayo de 2010).



Fig. 20 *La dama del armiño*, El Greco. 1580.



Fig. 21 *La dama del armiño*, Erwin Olaf. 2008.



Figs. 22 y 23  
Izquierda. *El bufón Calabacillas*, Velázquez. 1637-1639.  
Derecha. *El bufón Calabacillas*, Erwin Olaf. 2008.



A partir de esta obra **Melanie Manchot** lleva a cabo *The Fontainebleau Series* (2001), proyecto para el que se apropia de esta enigmática obra del siglo XVI, de la que toma códigos y convenciones (el mismo título, la ambigüedad del gesto de las protagonistas, la bañera, las dos mujeres desnudas...), y a partir del que crea cuatro trípticos, en los que aparecen diferentes mujeres desnudas, de expresión vacía, y posando de dos en dos en el interior de una bañera. De estas series forman parte escenas como *Susan & Chris* (fig. 25), a través de las que **Manchot** buscaba plantear el lugar de la sexualidad femenina en la historia de la representación artística. Sin embargo, el medio fotográfico utilizado, y su forma de representación, se aproximan más a una iconografía de lo cotidiano que al contexto artístico de referencia, tal y como se evidencia en detalles como el del bello en las axilas.

También **Wang Qingsong**, del que se hablará posteriormente, toma esta obra anónima como referente de apropiación para crear *Dupont and Dupond* (fig. 26) (2003); o el fotógrafo **Gerhard Merzeder**, quien para una de las campañas publicitarias de Sony lleva a cabo la recreación de la misma a través de famosos modelos (fig. 27).

Como se ha comentado al comienzo del capítulo, otro tipo de propuestas a tratar son aquellas que se apoyan en un importante componente feminista, que las artistas plantean tanto a través de la apropiación de temática religiosa, como de otro tipo de iconografía perteneciente a la Historia del Arte.

Y a este respecto cabría comenzar hablando de **Dany Leriche**, quien opta por apropiarse de conocidas obras pertenecientes a la Historia del Arte para reflexionar acerca de la representación que se ha hecho en ellas del cuerpo femenino. Estos conceptos son planteados por **Leriche** por medio de un proceso de deconstructivo en el que las imágenes en las que los hombres han ejercido su poder son sustituidas por imágenes de mujeres, siendo éste el sentido fundamental de sus escenas a través de las que propone la recreación irónica de dichos hitos culturales. Su forma de adentrarse en dicha historia es pues la de concebir sus fotogra-

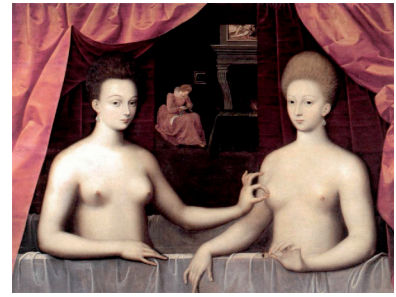


Fig. 24 *Gabrielle d'Éstrées y su hermana*. Anónimo de la Escuela de Fontainebleau. 1584-1599.



Fig. 25 *Susan & Chris. The Fontainebleau Series*, Melanie Manchot. 2001.



Fig. 26 *Dupont and Dupond*, Wang Qingsong. 2003.



Fig. 27 Recreación de la obra *Gabrielle d'Éstrées y su hermana* para una campaña publicitaria de Sony, Gerhard Merzeder.

fías a modo de cuadros vivos, tomando para ello referentes como el de las representaciones estáticas propias de los ambientes cortesanos del siglo XVI o los burgueses del XVIII. Unos *tableaux vivants* fotográficos fundamentados en el uso de maquillaje, disfraces y *atrezzo*, a través de los que lleva a cabo sus construcciones y montajes escenográficos, que no son una simple copia de obras maestras, sino que su realización se corresponde más bien con un proceso de mayor complejidad basado, como se ha comentado, en un análisis acerca del uso que se ha hecho de la imagen de la mujer en el arte occidental. Para este planteamiento la artista parte de la presencia histórica de la imagen de la mujer desde una perspectiva puramente objetual, y su aparición (desde la modernidad) como artista, lo que le lleva a crear una serie de retratos en los que basándose en cuadros históricos, y por medio del transformismo, en todos aparecen modelos femeninos, sean hombres o mujeres quienes los interpreten en la obra original. Y en ocasiones estos irán acompañados de temática animal<sup>24</sup>, como es el caso de su versión de algunas de las



Fig. 28 Cupido, también conocido como *El amor victorioso*, Caravaggio. 1602.



Fig. 29 Laura, Dany Leriche. 1994.

obras de Durero, y especialmente de sus vírgenes, como es *La Virgen con multitud de animales* o la *Virgen con el mono*, ambas de 1498, y a partir de las que plantea Marcelle, Guylène et Juli (1994), un tríptico en el que introduce tres figuras como alegoría de las tres edades de la vida, y una serie de animales, como el mono, también presente en una de las obras de referencia, y que sitúa junto a la figura femenina central que, como original representación de una reina, mostrará desnuda, con corona y con un manto azul como el de la Inmaculada Concepción.

Otra de sus apropiaciones a comentar es la del *Cupido* de Caravaggio (fig. 28), de 1602, que la artista combina con elementos pertenecientes a la *Alegoría del tiempo y del amor* (hacia 1546) de Bronzino, para crear *Laura* (fig. 29) (1994), un *tableau vivant* para el que se basa en estas dos tendencias, la del manierismo y el naturalismo caravaggiesco, pues por un lado en él elimina la presencia de determinados objetos, como es la armadura militar o los instrumentos musicales que en el cuadro de Caravaggio simbolizan a *Afrodita y Marte*, para en su lugar mostrar unas representaciones simbólicas pertenecientes a

<sup>24</sup> Collado, G., "Retratos bajo influencia", en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Madrid, núm. 105, junio 1994, pp. 48-53, cita p. 49.



la obra de Bronzino, como son unas máscaras, dos palomas o una flecha. En lugar de Cupido aparece *Laura*, una joven sin alas (símbolo de ingravidez y libertad), cuya representación es más próxima a la Venus de Bronzino que al Cupido de Caravaggio, y que **Dany Leriche** presenta sosteniendo un huevo en su hombro, que bajo el peligro de su caída le obliga a mantenerse inmóvil, dando lugar a una escena simbólica que ha sido analizada como alegoría de la dificultad que existe en combinar la proyección de la mujer en la sociedad y su situación como madre, y que plantea desde la vertiente feminista que envuelve a toda su obra, a través de la que reflexiona sobre la imagen bella y maternal que en el arte occidental ha acompañado tantas veces de lo femenino. Es decir, que en su obra **Dany Leriche** se apropia del imaginario secular para transformarlo bajo una mirada feminista<sup>25</sup>.

En este contexto cabe también hablar de **Cindy Sherman**, entre cuyo amplio repertorio de disfraces y transformismos se incluye la revisión a la Historia del Arte. Se trata del proyecto *History Portraits* (1989 y 1990), constituido de un total de treinta y cinco *tableaux vivants* fotográficos, que resultan particularmente interesantes por su combinación entre conciencia actual y la obra de maestros europeos. Unos retratos que crea en su estancia en Roma y para los que, no obstante, no ve necesaria la visita a iglesias o museos sino que va a trabajar a partir de reproducciones, ya que tratará de eliminar la información o el sentido de cada una de las obras originales seleccionadas, para en su lugar interpretarlas desde una visión paródica en la que ella aparece como única protagonista transformada a través del disfraz. Este proyecto podría ser pues entendido como investigación acerca de la historia del retrato, que a la vez que como homenaje, funcionará en términos de crítica irónica hacia la mirada masculina, pues a través del mismo **Sherman** busca desafiar los diferentes roles adjudicados a la mujer a lo largo de la Historia del Arte.

Y a este respecto cabría comenzar comentando *Untitled #205*, en el que **Sherman** lleva a cabo la apropiación de la obra de Raphael *La Fornarina*, de alrededor de 1518, en la que una joven aparece posando con el torso desnudo, envolviendo su regazo con un tejido semitransparente, y ataviada con toda una serie de elementos. Y aunque pose y vestimenta sean semejantes al original, en su versión existen pequeñas modificaciones como la del gesto de la mano, con el que buscará transformar o redefinir determinadas metáforas pertenecientes a la tradición artística de la Venus púdica.

Los tejidos de apariencia ordinaria utilizados por la artista difieren del delicado tejido que aparece cubriendo el cuerpo de la modelo en la

<sup>25</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 50-53.

obra original, como también lo hará el exótico turbante de la pintura ricamente bordado, que **Sherman** sustituye por un trapo de cocina, o la cuidada iluminación, muy diferente al duro contraste de su escena. También la expresión facial pensativa y preocupada de la obra original difiere de la interpretación de **Sherman**, o el brazalete con piedras preciosas al que convierte en una liga. Esta artificial apropiación evidencia el carácter paródico de este *tableau vivant* con el que **Sherman** busca transformar a esta obra maestra en una versión algo desvirtuada de la misma, en la que la modelo, la propia artista posando para la foto, se presenta como una mujer normal que se hace pasar por una modelo seductora, sin conseguirlo, dando así lugar a una teatral interpretación en la que quizás lo que más destaque sea el contraste entre la obra original, cargada de sensualidad, y la imagen de la artista disfrazada con unos pechos y un vientre de embarazada descaradamente falsos, y que por su obvia artificialidad inducen a observar en ésta una irónica crítica respecto a la mirada masculina.



Fig. 30 Díptico de Melun. La Virgen con el Niño (tabla de la derecha), Fouquet. 1450.



Fig. 31 *Untitled #216*, Cindy Sherman. 1989.

Otra obra de la que **Sherman** se apropia para esta serie es el panel principal del *Díptico de Melun* (fig. 30), realizado por el francés **Jean Fouquet** hacia 1450, y en el que aparece representada una imagen de la Virgen y el niño que corresponde al *Virgo lactans*. Este motivo religioso de la imagen de la Virgen con el gesto simbólico de dar el pecho a su hijo, tiene sus raíces en la tradición y el simbolismo europeo, y a partir del mismo la artista crea *Untitled #216* (fig. 31). De nuevo aquí **Sherman** plantea toda una serie de transformaciones entre cómicas y grotescas, como la de aminorar el protagonismo del niño al ocultarlo bajo un paño, sustituir el fino brocado de la Virgen por unas recargadas cortinas de encaje que dotan a esta imagen de un carácter mucho más terrenal, o en el hecho de omitir el trono y las representaciones de los ángeles que en la obra original funcionan como emblemas de divinidad, de forma que en vez continuar con el sentido de esta obra, la Virgen parece incluso haber perdido su condición de reina.

Otra de sus apropiaciones es la del *Bacchus* de Caravaggio, en su versión de 1593, obra que según se cree alude a un autorretrato juvenil del

artista como Baco, más conocido con el sobrenombre del “Baco enfermo” (*Bacchino Malato*) debido a la mirada y tono de piel de la figura, que algunos estudiosos han analizado desde la posibilidad de que fuese pintada por el artista cuando estaba sufriendo un ataque de malaria, y que **Sherman** plantea en *Untitled #224* (1990), otro de sus *tableaux vivants* en el que, en esta ocasión, aparece convertida en un niño, en *Bacchus*, siendo ésta una de las imágenes más extrañas de su carrera, quizás por el hecho de haberse apropiado del retrato de un joven homosexual enfermo perteneciente a la época barroca.

Incluido en este recorrido por la Italia de los viejos maestros cabría también destacar *Untitled #225* (1990), otro de los *tableaux vivants* del proyecto en el que, en esta ocasión, la artista propone una ambigua combinación entre determinados rasgos del modelo de belleza renacentista planteado por Botticelli, en obras como la *Madonna del Padiglione* (1493), y el *Díptico de Melun* de Fouquet comentado anteriormente. Estos dos originales muestran el motivo del *Virgo lactans* representado a través de las que fueron respectivamente sus musas, en el caso de Fouquet Agnès Sorel, y en el de Botticelli Simonetta Vespucci y a partir de ellos **Sherman** crea esta versión, de nuevo carente de detalles extra que hagan de la misma una imagen de divinidad, para en su lugar mostrar una escena algo desagradable de una Madonna o Virgen vulgar, que aparece dando de mamar a un niño, supuestamente Cristo, que si en *Untitled #216* era casi inexistente, en *Untitled #225* desaparece completamente de la escena en la que sin embargo sí incluye determinados símbolos iconográficos como el del haz de trigo o el florero de vidrio. Unas características que se hallan en relación al carácter de su discurso, a través del que busca desdibujar las líneas de los estereotipos visuales, sociales y sexuales, para plantear unos conceptos alejados del sentido inicial de la obra de referencia.

*History Portraits* se fundamenta pues en toda una serie de referencias históricas, en versiones que podrían ser analizadas como parodia hacia esa forma de representar a los sujetos a lo largo de la Historia del Arte, y muy especialmente a los iconos femeninos, que **Sherman** logra convirtiéndose en ellos a través del disfraz (falsas narices y patillas, barbas, bigotes, falsos pechos, peluca u otros postizos) y de un detallado proceso de elaboración de los diversos escenarios, proceso este que será analizado como una minuciosa combinación entre el pasado y el presente, entre las similitudes y diferencias, entre la obra original y la interpretación<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Cloutier-Blizzard, Kimberlee A., “Cindy Sherman: Her ‘History Portrait’ Series as Post-Modern Parody”, en <http://breadandcircusnetwork.wordpress.com/2007/07/29/cindy-sherman-her-%E2%80%99History-portrait%E2%80%99D-series-as-post-modern-parody/> (vi: 23 de marzo de 2011).

Se podría decir que al mostrar el artificio, la falsedad, con la que los viejos maestros realizaron los sujetos representados, al vaciarlos de la seriedad y poder que éstos les habían adjudicado, y reducirlos a convenciones de quita y pon, **Sherman** interroga acerca de cuál sería la realidad humana tras su grotesca apariencia, su maquillaje, pelucas, ropas, joyas u otras parafernalias. Es decir, que se trata de un proyecto “cómico” de filosofía visual a través del que muestra a la tragedia y la comedia unidas<sup>27</sup>.

Y a este respecto, otra artista, que desde una perspectiva feminista, opta por asumir la apariencia de diversos personajes históricos que forman parte de obras de arte del pasado es **Irene Andessner**, quien lleva a cabo un minucioso estudio de sus biografías y contextos para, al igual que **Sherman**, adoptar su fisonomía, rasgos y atributos, haciendo de la fotografía y el vídeo sus recursos técnicos fundamentales. Como comenta la propia **Andessner**:

Yo utilizo una imagen de mujer que transforma a la propia imagen<sup>28</sup>.

Estos transformismos, en su caso mayoritariamente femeninos, son herederos de los planteamientos estéticos del accionismo vienés de los sesenta y setenta, no tanto por la agresión hacia el propio cuerpo, sino por la consideración de éste, como un territorio plástico de importante valor simbólico, tal y como se evidencia en proyectos como *El papel de las modelos* (fig. 32) (1995-1998), en el que **Andessner** opta por asumir el rol de diferentes artistas que en algún momento de su trayectoria se han autorretratado en el espejo, estudiando sus biografías y formas de trabajo, y comenzando con el Renacimiento y el autorretrato de la pintora italiana Sofonisba Anguissola (1554); para continuar con personalidades como Angelica Kauffmann, o Frida Kahlo... que interpreta mirando hacia la cámara de vídeo, como si de un espejo se tratara, con la misma postura, atmósfera y la expresión facial que inmortalizó a sus predecesoras, pero adaptando el estilo de ropa de cada una a la moda actual.



Fig. 32 *El papel de las modelos #1, Sofonisba Anguissola*, Irene Andessner. 1996.

*Las mujeres a Salzburgo* (1999) es otra de sus series, compuesta de cinco *tableaux vivants* para los que, en esta ocasión, **Andessner** parte de la mirada, expresión, detalle y luz ambien-

<sup>27</sup> Danto, A. C., “Past masters and post moderns: Cindy Sherman’s History Portraits”, en Sherman, C. y Danto, A. C., *Cindy Sherman/History Portraits*, Schirmer Art Books, Londres, 1991, pp. 5-13, cita p. 13.

<sup>28</sup> Información extraída de la página web de la artista [www.andessner.com](http://www.andessner.com) (vi: 10 de noviembre de 2010). Traducción propia.

tal de cinco retratos históricos pertenecientes a cinco mujeres importantes de Salzburgo, como fue la viuda del emperador austriaco Carolina Auguste (1792-1873), la viuda de Mozart (1762-1784) o su hermana Ana María, alias Nannerl (1751-1829), transformándose en ellas pero, como en trabajos anteriores, sin mantener totalmente el vestuario y la decoración de la época<sup>29</sup>.

Y en esta línea, uno de sus proyectos más conocido es *Donne Illustri* (2002-2003) (fig. 33), constituido de 10 *tableaux vivants* para los que en esta ocasión, **Irene Andessner** toma como modelo unos retratos al óleo del siglo XIX, correspondientes a famosos personajes venecianos como Marco Polo, Tiziano o Goldoni, que se encuentran en la Sala degli Uomini Illustri (Sala de los hombres ilustres), situada en el conocido Café Florian de la plaza San Marco de Venecia, confrontándolos a una serie de retratos femeninos, fruto de su apropiación de los retratos de diez mujeres venecianas. Tal es el caso de Barbara Stroci, compositora, cantante y cortesana nacida en 1619, y discípula de Cavalli; Veronica Franco, la cortesana más cara, además de poeta y escritora de gran cultura humanista nacida en 1545; o de la segunda mitad del siglo XVI el retrato de Modesta Pozzo o Moderata Fonte, conocida como la primera feminista del mundo por obras como *El mérito de las mujeres*, y para cuya apropiación **Andessner** toma el referente de un grabado que se conserva en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia. Es decir, que mediante un laborioso proceso la artista logra transformar la sala de los hombres ilustres en la de las mujeres ilustres, oponiendo por medio de maquillaje, peinados, vestuario o escenografía, dichos retratos masculinos, realizados al óleo sobre lienzo y con la forma oval propia de la época, a los autorretratos femeninos, ejecutados como cajas de luz, y para los que cuenta con la ayuda de todo un equipo cinematográfico. Por medio de este proceso de transformación ritual, **Irene Andessner** buscará interpretar, lo más fielmente posible, la personalidad de las heroínas representadas, y cuya única nota irónica se encuentra, de nuevo, en el hecho de que aparezcan vestidas con un atuendo contemporáneo, estableciendo así un puente entre pasado y presente en un juego de hibridación en el que no sólo se observa un fin estético sino también cognoscitivo y de identificación con otras mujeres, con ejemplos como el comentado retrato



Fig. 33 Moderata Fonte #2. Serie *Donne Illustri*, Irene Andessner. 2003.

<sup>29</sup> Knapp, M., "The role pictures of Irene Andessner 1995 to 2003", en Kast, R. y Stadthaus, U. (eds.), *I am Irene Andessner: retrospective of the works, 1995-2003* [Catálogo de exposición], Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, p. 8.



de la compositora Barbara Atrozzi en el que **Andessner** se convierte mezclando elementos característicos del personaje: peinado exuberante, blusón, maquillaje, junto con otros como pantalones de cuero rojo y guitarra eléctrica, con los que alude a su profesión desde una vertiente actual<sup>30</sup>.

También la iconografía religiosa constituye el motivo central de varios de sus proyectos como es el caso de *La Virgen del Arte* (fig. 34) (2007-2008), un *tableau vivant* inspirado en el icono de la Virgen, que **Irene** crea a partir de su fascinación por las procesiones de Semana Santa en España, por su trasfondo histórico, y especialmente por el espectáculo que ofrecen las puestas en escena, asumiendo pues la identidad de diferentes Vírgenes, para las que se basa en aspectos propios de este tipo de iconografía como es que tengan sus propios rasgos y nombre, dando lugar a unos impactantes *tableaux vivants* con los que reflexiona sobre la vida y leyendas de estas imágenes y su sentido en el contexto religioso<sup>31</sup>. Con estas apropiaciones **Irene Andessner** logra deshacerse de sí misma para convertirse en pura representación, en icono algo enigmático e inquietante, con el que invita al espectador a aproximarse a la personalidad de otros a través del disfraz.

Las siguientes propuestas a analizar son aquellas fundamentadas en la apropiación de iconografía religiosa perteneciente a la Historia del Arte, y en este contexto cabe comenzar comentando el discurso de **Pierre et Gilles** quienes, desde un carácter onírico y *kitsch*, llevan a cabo toda una serie de *tableaux vivants* realizados por medio de un elaborado proceso.

Se trata de un universo construido por medio de una decoración artificial, y por lo tanto teatral, en el que estos dos artistas modelan a sus protagonistas, personajes jóvenes y bellos, imagen de modelos anónimos, o conocidas figuras del mundo de la moda, el cine o el espectáculo, a quienes disfrazan e introducen en un decorado barroco inspirado en la Historia del Arte, y



Fig. 34 *La Virgen del Arte*, Irene Andessner. 2007-2008.

<sup>30</sup> S. a., "Autorretrato y ficción narrativa", Bi, A. (coord.), *Mascarada...* (cit.), pp. 87-104, cita p. 90.

<sup>31</sup> S. a., "Irene Andessner. Nota de prensa", en <http://www.galeriajnm.com/vernota.php?Expo=25&Artista=> (vi: 15 de septiembre de 2010).

más concretamente, en la iconografía religiosa, la mitología antigua, la iconografía popular, o la cultura pop. De ahí la apropiación que hacen de los más inverosímiles artefactos, como estampas, querubines, dioses hindúes... que a continuación introducen en sus escenas, a lo que cabría añadir el evidente guiño al imaginario gay, que ha hecho de sus imágenes uno de los iconos de la cultura homosexual.

El primero de su larga serie de *tableaux vivants* basados en temática religiosa es *Adan et Eve* (fig. 35) (1981), interpretado por dos jóvenes desnudos, Eva Ionesco y Kevin Luzac, que recrean el momento de la pre-expulsión del Paraíso, y que en contradicción con la historia del Génesis, o las imágenes que han interpretado este momento a lo largo de la Historia del Arte, ambos aparecen mirando descaradamente al espectador, sin ningún tipo de carga moral, faceta esta de su discurso que ha llegado a generar una fuerte controversia<sup>32</sup>.



Fig. 35 *Adan et Eve*, Pierre et Gilles. 1981.

A partir de una peculiar utilización del santoral cristiano, **Pierre et Gilles** han llevado a cabo otras muchas apropiaciones, como la del retrato de Nina Hagen disfrazada de la Virgen María en *La Sainte Famille*, San Vicente de Paúl interpretado por el artista Christian Boltanski, o Philippe Bialobos disfrazado de Jesucristo.

Nos gusta idealizar pero en nuestra obra se habla también de la muerte, del misterio y de la extrañeza de la vida. Hay tanta dulzura como violencia en nuestras imágenes<sup>33</sup>.

Éstos son tan sólo unos pocos, de entre los muchos ejemplos de utilización del santoral cristiano por parte de estos dos artistas, quienes, entre otras cuestiones, proponen una reelaboración de la iconografía perteneciente a la Historia del Arte basada en el rechazo al pudor y el dogma crítico que envuelve a este tipo de representaciones.

En lo que respecta al proceso de elaboración de sus foto-pinturas, constituidas de disfraces y escenarios, mientras **Pierre** se encarga de la fotografía y la iluminación, **Gilles** construye los decorados y retoca la pintura de cada copia fotográfica (el blanqueamiento del rostro, el brillo de los ojos, la idealización del cuerpo....), hasta lograr el carácter irreal

<sup>32</sup> Cameron, D, "The Look of Love", Cameron, D. (coord.), *Pierre et Gilles*, Merrell Holberton, Londres, 2000, pp. 13-44, cita pp. 17-18.

<sup>33</sup> Información extraída de la página web de los artistas [www.optimistique.com/pierre.et.gilles](http://www.optimistique.com/pierre.et.gilles) (vi: 20 de noviembre de 2010). Traducción propia.

que caracteriza a todo su trabajo, además de enmarcar cada imagen con diseños de fantasía con los que buscan enfatizar el valor de obra única, pues marcos, decorados y retoques, son realizados de forma absolutamente manual, por lo que tanto la técnica, como el estilo inventado por la pareja, se apoya en un evidente aspecto decorativo fundamentado, como ya se ha expuesto en líneas anteriores, en la presentación de sus modelos como iconos a los que dotan de una extrañeza inquietante. Según comentan los propios artistas:

Cada fotografía es como una escena de teatro donde cualquier accesorio es fundamental, desde los colores irreales, decoraciones abigarradas, actitudes teatrales, estética rutilante y glamurosa, hasta la perfección plástica de los modelos<sup>34</sup>.

Al igual que en páginas anteriores, también ahora se plantea la posibilidad de que en ocasiones una misma obra sea tomada por diferentes artistas como referente de apropiación, pudiendo de nuevo aquí hablar de las esculturas vivientes, pues también desde esta perspectiva estatística se ha acudido a la iconografía religiosa como fuente de inspiración.

En este contexto cabe incluir una parte de la obra de **Orlan**<sup>35</sup>, quien durante más de una década centra su discurso en la iconografía religiosa judeocristiana en un contexto barroco, temática que plantea con su propia imagen, a través de la que reflexiona sobre la identidad femenina. Y a este respecto cabría aludir a algunos de sus trabajos anteriores a los proyectos a comentar, como el caso de *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* (1974-1975), constituido por una serie de fotografías, fruto de una *performance* privada, que aun perteneciendo a la serie *Las sábanas del ajuar*, marcan el inicio de la etapa de su trabajo que aquí interesa centrada, como su título indica, en el *Triunfo del Barroco*. Es entonces cuando por primera vez aparece el icono de la Madonna, que **Orlan** plantea pasando de una imagen ampulosa propia de este tipo de motivos, para irse despojando de las sábanas del ajuar hasta llegar a la Venus de Botticelli desnuda, y por último abandonar el escenario dejando sobre el suelo una masa de sábanas con las que propone un deslizamiento entre estas dos conocidas figuras iconográficas. También citar la serie de *performances* que lleva a cabo con motivo de los *Encuentros internacionales de performance de Venecia*, en las que, de nuevo disfrazada de madona, aparece suspendida de la fachada exterior de diferentes palacios venecianos, simulando ser una escultura.

Y en este contexto de apropiación un proyecto fundamental es el de la serie de obras agrupadas bajo el título *Le drapé et le baroque* (1974-1984), que comprende instalaciones, películas, fotografías, vídeos e in-

<sup>34</sup> Apud G. Cortés, J. M., *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*, Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia (San Sebastián), 1997, p. 234.

<sup>35</sup> La obra de Orlan es también comentada en el capítulo IV.2.7 de esta investigación.

cluso un busto de mármol con los rasgos de la artista, y cuyo eje lo constituyen una serie de *performances* públicas y privadas, centradas en el tema del drapeado y el barroco, y con las que **Orlan**, disfrazada de nuevo de madona, construye la identidad de “Santa Orlan”. Estas *performances* serán adaptadas a cada lugar siguiendo siempre un ritual, con una duración de entre 3 y 5 horas, y cuyo comienzo tiene lugar con una procesión en la que, drapeada con varios metros de tela, la artista entra en escena subida a un palanquín llevado por hombres, para a continuación sujetar en brazos a un bebé simulado por medio de un pan cubierto de tiras de sábana que dispondrá en el espacio, soltándose el pelo, quitándose el maquillaje de la cara, y dejando al descubierto uno de sus pechos para encarnar una imagen propia de éxtasis religioso, y por último, a cuatro patas, enrollarse en una larga alfombra roja hasta desaparecer de la escena. Transformada de *Santa Orlan* la artista buscaba aludir a las representaciones y maneras escultóricas barrocas: por un lado la pose, pues el Barroco es pura pose, y por otro la escenografía, fundamental en el Barroco, y que en su trabajo adquiere una enorme importancia.



Fig. 36 Étude documentaire N° 5. Serie *Le drapé-le baroque*, Orlan. 1983.

En este contexto cabría citar trabajos como *Le drapé-le baroque* (fig. 36), o *Skaï and sky et vidéo*, ambos de 1983. El primero se compone de una serie de fotografías con las que la artista alude de forma evidente a la imagen de la madona, mientras que *Skaï and sky et vidéo* se constituye de fotografías a color y vídeos, en los que **Orlan** aparece de nuevo adoptando una determinada pose y unos gestos de brazos extendidos, situada encima de unos pedestales de vídeo, cada uno de ellos con alas, como alusión a la figura del ángel, y disfrazada alternativamente como Virgen negra y como Virgen blanca, con un tejido de *skay* semejante al mármol. Un tema el del doble, por el que **Orlan** siente especial interés, tal y como lo evidencian estas representaciones con un doble rostro, un doble color del cabello, un doble rol, o la recreación de estas dos Vírgenes, una blanca y otra negra.

En *Sainte Orlan et les Vieillards* (1983), vuelve a recurrir a la representación de la Virgen negra y Virgen blanca, en esta ocasión junto a unos querubines realizados por medios infográficos y situados sobre la imagen de una Madona pintada por Gian Battista Tiepolo.

*La Madone au minitel ou les chiens ramènent des puces* (1985), otra de las piezas de vídeo incluida en el citado proyecto, plantea el encuentro imaginario entre una joven y Santa Orlan, que en esta ocasión no es interpretada por ella sino por un hombre travestido.

También comentar la serie *Madone au garage* (1990), constituida de cuatro fotografías a color y gran formato que son el final del proyecto *El Triunfo del Barroco*, y que se caracterizan por el humor y la sátira presente en todo su discurso. Un conjunto de apariciones disfrazada como *Santa Orlan*, que plantea mostrando las manos, el rostro, el pecho y los pliegues del vestido de una madona, y cuyo objetivo fundamental es el de transgredir la representación que se ha hecho de lo femenino en las figuras mitológicas, religiosas y culturales, hasta llegar al mundo de lo virtual<sup>36</sup>.

En la mayor parte de las representaciones de **Orlan**, la figura de *Sainte Orlan* es blanca, y dejando al descubierto el rostro y el seno, si bien también será negra, y en ocasiones también un travesti, o dentro de su amplio repertorio de madonas **Orlan** se atreve también a mostrar un drapeado barroco sin cuerpo, como lo evidencia la serie de esculturas que la artista engloba bajo el título *robes sans corps: sculptures de plis* (1983-2009). Estas son unas esculturas-vestido de cuerpo ausente, cuyos pliegues y formas aluden a la tradición escultórica del pliegue de estilo barroco, y a través de las que plantea cuestiones actuales como la de la copia y la clonación, la diferencia y la repetición, o la permanencia de las representaciones<sup>37</sup>.



Fig. 37 *Pietà* o Piedad del Vaticano, Miguel Ángel. 1498-1499.



Fig. 38 *Pietà*, Marina Abramovic. 1983.

Con estos proyectos **Orlan** busca pues transgredir y reelaborar la iconografía religiosa y la Historia del Arte, y de los mismos subyace toda una esencia barroca, tal y como lo evidencian tanto sus estudios sobre el drapeado según Bernini, como su trabajo sobre la piel, vinculado al concepto de metamorfosis barroca que, por otro lado, forma parte de todo su discurso, incluyendo aquí lo virtual.

Y desde esta perspectiva escultórica, un motivo frecuentemente representado es el de la *Pietà*, que alude al conjunto formado por la Virgen María sosteniendo el cuerpo muerto de su hijo Jesucristo, muy popular en el arte a partir del Renacimiento, y cuyo ejemplo más conocido es el del conjunto escultórico realizado por Miguel Ángel entre 1498-1499 (fig. 37), y que en el contexto del arte contemporáneo continúa suscitando interés, de ahí que esta imagen sea de nuevo tomada por muchos artistas como motivo de apropiación, en esta ocasión a través de personas reales.

<sup>36</sup> "El triunfo del barroco", Kerejeta, M. J. (coord.), *Orlan 1964-2001* [Catálogo de exposición], Universidad de Salamanca, (Salamanca) Artium (Vitoria), 2002, pp. 52-73, cita pp. 64-65.

<sup>37</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://www.orlan.net/works/sculpture/> (vi: 25 de febrero de 2010).



Tal es el caso de **Marina Abramovic** con la escena fotográfica *Pietà* (fig. 38), perteneciente a la *performance Anima Mundi* (1983), en la que junto al artista alemán Ulay interpreta este motivo por medio de un esquema visual heredado de la tradición cristiana a partir del que, sobre un fondo neutro, aparece sentada, con un vestido largo de color rojo, y sosteniendo en sus brazos a Ulay, de blanco, quien en imitación a la obra de referencia dejará caer todo el peso de su cuerpo sobre su regazo<sup>38</sup>.

También **Sam Taylor Wood** en *Self Pietà* (fig. 39) (2001), toma este motivo perteneciente a iconografía religiosa para, a través de la fotografía y el formato vídeo, llevar a cabo una transposición del mismo en alegoría de lo cotidiano contemporáneo, con la que crea una nueva iconografía<sup>39</sup>.

Y junto a éstos son muchos los artistas que se apropian de este motivo a través de la estética del *tableau vivant* que aquí interesa, como es el caso de **Gregor Podgorski**, quien bajo un matiz humorístico y actual plantea toda una serie de puestas en escena fotográficas en las que muestra posando a diferentes personas, disfrazadas en imitación a esta imagen de referencia (fig. 40)<sup>40</sup>. También **Elisabeth Ohlson Wallin**, **Angus Fairhurst**, **David La Chapelle**, **Bill Viola**, **Fernando Bayona** —de estos dos últimos se hablará a continuación—, o **Andrés Serrano**, quien en *Pietà* (fig. 41) (1985) trabaja sobre este motivo. Se trata de una escena que forma parte de la serie de proyectos fotográficos de carácter pictórico y monumental, en los que se apropia de la iconografía religiosa que plantea en relación con el propio barroco histórico, y con la obra de los grandes maestros de la pintura de esta época, artistas como Caravaggio o Zurbarán, con los que busca explorar aspectos del presente.



Fig. 39 *Self Pietà*, Sam Taylor Wood. 2001.



Fig. 40 *Pietà*, Gregor Podgorski. 2000.



Fig. 41 *Pietà*, Andrés Serrano. 1985.

<sup>38</sup> S. a., "María Abramovic. Pietà, 1983", en <http://www.fundacion.telefonica.com/es/arteytecnologia/media/obras/Pieta.pdf> (vi: 11 de marzo de 2010).

<sup>39</sup> Rodríguez, S., "Sam Taylor Wood, *Self Pietà* 2001. Exhibitions Museo Thyssen-Bornemisza", en <http://www.tba21.org/program/exhibitions/9/abstractwork/380?category=exhibitions> (vi: 12 de mayo de 2011).

<sup>40</sup> Información extraída de la página web del artista <http://www.gregor-podgorski.com/> (vi: 11 de marzo de 2010).

Desde esta perspectiva otra de sus imágenes a comentar es *Memory* (1983), que **Serrano** plantea a modo de *tableau vivant* fotográfico, y con cuyo título alude a la memoria y complicidad existente entre violencia e Iglesia, además de a otros sentidos implícitos en éste, como el del abuso infantil materializado en el rostro serio de un niño mirando hacia el exterior del marco, y acompañado de otra figura, la de un hombre enmascarado y ataviado con una abultada prenda roja, similar a los trajes sacerdotales, que aparece sosteniendo una cabra despellejada y sangrienta, y que junto al fondo rojizo se presenta como simbólica referencia a la violencia y el sacrificio con el que **Andrés Serrano** rememora determinados aspectos pertenecientes a una realidad cultural histórica. Un tema el de la iconografía religiosa, al que recurre en otros muchos proyectos, como es el caso de *Heaven and Hell* (1984) o *Cabeza de vaca* (1984), con los que plantea una crítica hacia los poderes de la Iglesia<sup>41</sup>.

*Ascent* (1983) es otra de sus escenas fotográficas de connotaciones religiosas y pictoricismo barroco, en la que en este caso no aparece un cuerpo entero, sino unos pies suspendidos en el aire por medio de una composición cuyas curvas y pliegues evocan la iconografía religiosa, y en concreto la escena de San Juan Bautista representada por Caravaggio (1603-1604) (*fig. 42, fig. 43*). Motivo este el del pliegue barroco, cuyo sentido, tanto en la obra de Caravaggio como en la de **Andrés Serrano**, va más allá de lo meramente decorativo. Según comenta el propio artista:



Fig. 42 *Ascent*, Andrés Serrano. 1983.

*Ascent* representa una forma de transfiguración, la presencia de un tipo de vida diferente dentro de la muerte. La transfiguración es, en gran medida, un motivo religioso barroco con connotaciones culturales en consonancia con las actuales, la transfiguración del cuerpo en muerte y descomposición, el paso de la abyección a la celebración<sup>42</sup>.



Fig. 43 *San Juan Bautista*, Caravaggio. 1603-1604.

Otras imágenes incluidas en la citada serie son *Knifed to Death I y II* (1992), de claras similitudes con respecto al fresco renacentista *La creación de Adán* (1510), realizado por Miguel Ángel para la Capilla Sixtina.

Estas escenas fotográficas realizadas por **Serrano**, a la vez que actuales, se muestran pues como

<sup>41</sup> Rubio, O. M., "Andrés Serrano: el dedo en la llaga", en del Val, V. (coord.), *Andrés Serrano: el dedo en la llaga* [Catálogo de exposición], La Fábrica, Madrid, 2006, pp. 9-15, cita p. 12.

<sup>42</sup> Apud Bal, M., "Los cuerpos barrocos y la ética de la percepción", en del Val V. (coord.), *Andrés Serrano: el dedo...* (cit.), pp. 17-43, cita pp. 18-19.

tradicionales (presencia de pliegues y volup-tuosidad de formas, tipo de iluminación, estudio del cuerpo humano y sus posturas, la composición...), lo que ha llevado a considerarlas como fotografías “pictóricas”.

En este contexto de apropiación cabe también comentar el proyecto *The Passions* (2000-2002) de **Bill Viola**, que surge a raíz de su participación como investigador en el Getty Research Institute donde, junto a historiadores de arte y otros especialistas, tiene la oportunidad de estudiar la representación de las pasiones y la forma en que en el pasado se clasificaban las emociones más intensas. Esto marca el comienzo de este proyecto cuya fuente fundamental de inspiración es la pintura religiosa medieval, renacentista y barroca, a partir de la que crea toda una serie de *tableaux vivants* de movimiento ralentizado y casi imperceptible, cuya forma, composición y gestualidad remite a la obra pictórica de referencia, si bien otras de sus fuentes documentales son: textos orientales, ensayos acerca de la representación de la emoción desde la Antigüedad, literatura crítica moderna acerca de la devoción medieval y la representación de la emoción en la historia del arte, o tratados acerca de la expresión facial<sup>43</sup>.

*The Passions* se constituye de un conjunto de trece videoinstalaciones realizadas sobre pantallas digitales planas, que **Viola** plantea con el objeto de que el público reaccione empáticamente, volviendo reiteradamente al estudio de los maestros antiguos, para a continuación grabar a los actores interpretando unos determinados sentimientos, a partir de los que realiza estos “cuadros”, filmados en película de 35 mm de alta velocidad, ralentizada de modo que se adviertan los mínimos cambios de expresión, y que al igual que los cuadros en los que se inspira, se trata de obras realistas y mudas, aunque no inmóviles.

Aunque su comienzo tiene lugar en el 2000, *The Passions* incluye dos obras realizadas con anterioridad: *The Greeting* y *The Crossing*.

*The Greeting* (fig. 44, fig. 45) (1995) es un *tableau vivant* de tamaño natural, para el que **Bill Viola** se apropia de la obra *La Visitación* de



Fig. 44 *The Greeting*, Serie *The Passions*, Bill Viola. 1995.



Fig. 45 *La Visitación* de Jacopo Carrucci (Potorno), Iglesia parroquial de Carmignano (Florencia). 1528-1529.

<sup>43</sup> Walsh, J., “Emociones en tiempos extremos”, en Walsh, J. (coords.), *Las pasiones / Bill Viola* [Catálogo de exposición], Fundación “la Caixa” (ed.), Barcelona, 2004, pp. 13-51, cita pp. 20-21.



Jacopo Carucci (Pontormo) (1528-1529), que retrata el momento de encuentro en el que María le dice a su prima Isabel que está embarazada. A partir de esta obra el artista plasma una narración en la que aparecen tres mujeres vestidas con ropas contemporáneas que evocan sutilmente la época bíblica, y cuyos gestos y movimientos son un reflejo de las relaciones que se presentan a lo largo de la vida, proponiendo así un acontecimiento similar al de la obra original, con el que plasma

la esencia que configura toda situación social. Es decir, que al igual que ocurre con el resto de las obras que constituyen este proyecto, en *The Greeting Viola* captura el espíritu de la pintura de Pontormo, pero trasladándolo a un ambiente contemporáneo<sup>44</sup>.



Fig. 46 *La Pietá*, Masolino. 1424.



Fig. 47 *Emergence*. Serie *The Pasions*, Bill Viola. 2002.

Otra de sus fuentes de inspiración es *La Pietá* (fig. 46) del artista italiano del siglo xv Masolino (1424). Éste es un fresco que evoca el milagro bíblico de la Resurrección, mostrando el cadáver de Cristo sujetado por la Virgen y San Juan Evangelista, y al que en *Emergence* (fig. 47) **Viola** dota de nuevo de un carácter propio, pues en esta ocasión busca encarnar la idea de nacimiento. Los protagonistas son un hombre de cuerpo pálido y musculoso, de claras similitudes con la estatua de mármol de Donatello, y dos mujeres que aparecen sujetándolo de brazos y piernas, en una composición semejante a las realizadas por Rafael o Tiziano, y cuyos tonos vivos de las vestiduras muestran claras referencias a los cuadros renacentistas. **Viola** crea así una escena de inmersión y reemergencia, de muerte y nacimiento, que resulta algo ambigua, pues aunque basada en la evocación de las imágenes tradicionales de entierros y lamentaciones, ésta sugiere lo contrario, una resurrección, como lo evidencia el hecho de que estas dos mujeres se encuentren situadas junto a un pozo del cual emerge el joven acompañado de una oleada de agua<sup>45</sup>.

Partiendo de que los artistas del xvii pintaban a los santos en el momento en el que estaban teniendo alguna visión que sólo ellos podían ver, y tomando el referente de un estudio pictórico

<sup>44</sup> Cfr. Walsh, J, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>45</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 44-45.

de cabezas realizado por Antonio de Pereda a comienzos del XVII, **Bill Viola** lleva a cabo *Six Heads* (2000), para lo que a lo largo de 18 minutos graba a un actor atravesando diversos estados emocionales que se concretan en seis transformaciones distintas, para a continuación, y como si de un estudio barroco viviente se tratara, montar las seis tomas en una única pantalla en la que queda plasmado un drama interior. El propio artista comenta:

[...] Cojo la cámara y la inclino hacia abajo, y no muestro esa visión en mi encuadre, lo corto justo por ahí y enseño solamente a la persona que está presenciándola<sup>46</sup>.



Fig. 48 *Santa Catalina de Siena orando (pedrella)*, Andrea di Bartolo. 1393-1394.



Fig. 49 *Catherine's room*, Bill Viola. 2001.

Otro de los referentes tomados por **Bill Viola** para este proyecto es el de los bancos o predelas pertenecientes al Renacimiento italiano, que consisten en secuencias de pequeños paneles en los que se narra la biografía de un santo y que marcan las oraciones a realizar a lo largo del día. En concreto **Viola** se interesa por una sencilla pedrella compuesta de cinco escenas acerca de la vida de Santa Catalina de Siena, pintadas por Andrea di Bartolo en el siglo XV, y a partir de la que crea *Catherine's room* (fig. 48, fig. 49), un vídeo de la que sería su propia pedrella constituida de una secuencia de cinco acciones presentadas en hilera, en pantalla plana LCD, y a las que describe como *Santa Catalina rezando: cinco estancias de la casa del ego*.

En vez de aludir al milagro al que hace referencia la obra original, **Viola** se centra más bien en la representación de toda una serie de acciones cotidianas, realizadas por una persona contemporánea en un entorno actual, y que a su vez funcionan como representación directa de espiritualidad tradicional, por lo que en esta ocasión la protagonista es una mujer cuyas acciones se desarrollan a lo largo de un determinado periodo de tiempo, y cuyo resultado es el de la representación de cinco escenas de una misma habitación, en las que se muestran toda una serie de imágenes simultáneas de cinco Catalinas, en diferentes momentos del día y estación, vestidas de nuevo con ropa actual, y realizando cinco tareas cotidianas (coser, escribir, encender velas, etc.) a modo de ciclo simbólico en progresión de la mañana a la noche. De ahí que Catalina aparezca a lo largo de las cinco pantallas atravesando simbólicamente las diferentes fases de la vida, de la juventud a la vejez, y la muerte<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> *Apud Ibid.*, pp. 31-32.

<sup>47</sup> *Cfr. Ibid.*, pp. 35-36.



El principal objetivo de **Bill Viola** con estas recreaciones basadas en nuestro imaginario cultural, es el de explorar las funciones espirituales del arte antiguo, del que observa subyacen emociones reconocibles en la propia existencia y sentimientos humanos.

Bajo un discurso semejante se halla *Anuntius* (2006), un proyecto de carácter religioso y teológico, para el que **Mapi Rivera** parte tanto de las homologías entre religiones respecto acontecimiento cristiano de la Anunciación, como de su interpretación, tantas veces representada a lo largo de la Historia del Arte. Un momento, el de la Anunciación, que en la iconografía tradicional aparece representado a través de múltiples metáforas, y que **Mapi** plantea reduciendo dicha iconografía para mostrar sólo la esencia a través de su cuerpo y unos pocos elementos tradicionales que mantiene intactos.

La artista propone pues aquí la interpretación de este encuentro, del misterio de la concepción de María, que entiende como engendramiento de luz, y que plantea por medio de unas escenificaciones claramente vinculadas a la tradición artística europea de la que bebe. Una experiencia de luz, que aunque fundamentada en las tradiciones orientales y cristianas, tanto desde una perspectiva iconográfica como simbólica y textual, será resuelta con medios contemporáneos (fotos, cajas de luz y vídeos), aspecto este que vincula este proyecto al anteriormente comentado por **Bill Viola** *The Passions*, pues como él lo hiciera. También **Mapi** toma el referente de la iconografía religiosa para interpretarla desde una visión actual y con un lenguaje muy semejante al del artista, también sus escenas se hallan en diálogo con la pintura del *Trecento* y *Quattrocento*, épocas de la historia de la cultura europea que han dedicado grandes esfuerzos artísticos en visualizar este motivo, además de los siglos XIV hasta mediados del siglo XVI en Italia, que constituyen momentos destacados en la elaboración plástica de la Anunciación, y que funcionan como contrapunto a las escenas propuestas por **Mapi Rivera** en *Anuntius*, en las que sitúa dos cuerpos desnudos, el de ella misma y el de su colaboradora, Magdalena Oliver (el ángel), ambos separados a la vez que unidos por un hilo de fluorescencia, y acompañados de unos determinados motivos o elementos que considera esenciales en las representaciones tradicionales.

El cuerpo se muestra desnudo como símbolo de un segundo nacimiento, una vuelta al paraíso donde se es virgen y se vive en comunión con la energía trascendente o divina<sup>48</sup>.

Entre estos elementos se podría citar el fondo de oro, que en las Anunciations del *Trecento* ayudaba a situar la escena del encuentro entre el ángel y la Virgen en un espacio sagrado, indefinido y atemporal, y que en *Anuntius* **Mapi Rivera** plantea con la neutralidad de un fondo claro-

<sup>48</sup> Texto extraído de la página web de la artista <http://www.mapirivera.com/> (vi: 6 de febrero de 2010).

oscuro en el que ubica a las dos protagonistas y el suceso.

Otro motivo, o en este caso figura, que la artista toma de la iconografía religiosa tradicional es la del Ángel comentado anteriormente, con el que alude al desdoblamiento del propio ser en “otro”, al despertar de la vida interior, de ahí escenas como *Stamen auri I, II, III*, en las que aparecen dos cuerpos separados a la vez unidos por un “hilo de luz”, símbolo este que enlaza con el elemento iconográfico de la columna presente en obras como la de la *Anunciación* de Francesco del Cossa (1470), en la que una columna situada en un eje visual liga a las dos figuras, la del ángel y la de la Virgen, funcionando como centro de la composición, además de como símbolo de identificación con Cristo o la Virgen. Este símbolo de *luz* está también presente en obras como la de la *Anunciación* realizada por Fra Filippo Lippi (1460), en la que se observa el vientre de María penetrado por un rayo de luz, y que **Mapi** plantea a través de un hilo de luz “divina”, que en escenas como *Fructus ventris tui IV* recorre su cuerpo.

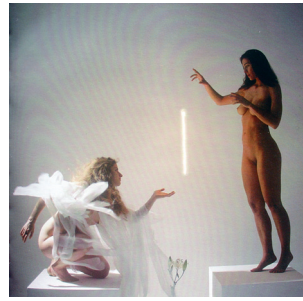


Fig. 50 “ne timeas III”. Serie Anuntius, Mapi Rivera. 2006.



Fig. 51 Anunciación, Giovanni Bellini. 1500.

El jarrón de flores es otro de los elementos frecuentemente representado en la iconografía tradicional, y que la artista mantiene intacto en *Anuntius*, donde unas flores blancas de lis, símbolo de pureza y virginidad, ayudan a situar y conectar sus escenas con la tradición iconográfica de la Anunciación.

La gestualidad y comunicación entre el ángel y María es planteada por **Mapi** en busca del diálogo entre los dos cuerpos, tal y como se evidencia en la escena de *Fiat mihi*, en la que el ángel parece emerger desde la izquierda, con los brazos extendidos y con la flor blanca en la mano, como entrada impetuosa semejante a la propuesta por Giovanni Bellini en su *Anunciación* de 1500. Otra de las escenas de la serie, “*Ne timeas III*”, se encuentra basada en otra Anunciación, la de Giovanni Bellini (fig. 50, fig. 51).

También citar el cubo blanco con el que **Mapi** alude al espacio o habitación de María, elemento este sobre el que se encuentra situada, y que se halla en relación a dos anunciaciones realizadas por Fra Angélico, una en San Giovanni Valdano (1430-1433) y la otra en Cortona (1433-1434)<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Cirlot, V., “Cuerpo de luz: experiencia creadora y diálogo con la tradición en Anuntius, de Mapi Rivera”, en Rivera M. (Dir.), *Mapi Rivera* [Catálogo de exposición], Diputación de Huesca, Huesca, 2006, pp. 7-20, cita p. 16.

Por último comentar que si bien la desnudez de los cuerpos constituye la ruptura iconográfica más intensa de este proyecto, en escenas como “... caro factum est I, II” (fig. 52), tanto **Mapi** como el ángel aparecen cubiertos por un determinado vestuario (la artista envuelta en un manto azul y el Ángel en uno dorado), que dota a los cuerpos de una dramatización y teatralidad ausente en las imágenes anteriores, y con el que la artista buscaba plantear una interpretación barroca del tema de la Anunciación, que entiende no sólo como hecho histórico, sino también como suceso simbólico que vive como acontecimiento interior, y es aquí donde se sitúa el proyecto *Anuntius*, construido a partir de las homologías existentes entre tradiciones religiosas diversas, entre las orientales y el cristianismo. Según declara la propia artista:

En mi vivencia de la Anunciación, mi ser se encuentra dilatado y abierto, al mismo tiempo que la luz se abre para mi visión, llena todo el espacio en diminutas partículas, difuminando cualquier entorno. Yo soy fuente de esta luz, pero es que ella es mi origen [...]<sup>50</sup>.



Fig. 52 “...caro factum est I, II”, Serie *Anuntius*, Mapi Rivera. 2006.



Fig. 53 Santa Rita. Serie *Ortografías, éxtasis y otros pétalos...*, Marta Torrent. 2007-2009.

Otra artista a comentar es **Marta Torrent** y su proyecto *Ortografías, éxtasis y otros pétalos...* (fig. 53) (2007-2009), constituido de una serie fotográfica en la que se apropia de una determinada iconografía religiosa y mitológica perteneciente a la Historia del Arte, y a partir de la que propone diferentes retratos de mujeres actuales transformadas, por medio del disfraz, en la representación de diversos personajes icónicos femeninos con los que expresa los distintos estados de una persona como es el deseo, el dolor, la santidad, la inocencia, la venganza, la decepción... y que plantea a través de escenas o motivos como el de *El éxtasis de Santa Teresa*, interpretado por una de sus modelos disfrazada con un mantón, y a la que fotografía adoptando unos determinados gestos y poses que le identifican con la santa. Esta estrategia es también utilizada para la *Anunciación*, *Santa Rita*, *Salomé*, *La Pietá*, *Santa Elena*, *Santa Águeda*, *Santa Magdalena...* o con personajes mitológicos como *Medusa*, tantas veces representado a lo largo de la Historia del Arte. Con este proyecto **Marta Torrent** logra pues transportar al espectador hacia una determinada fantasía personal ligada a unos arquetipos, que plasma con tea-

<sup>50</sup> Rivera, M., “Fragmentos “anuntius” del poemario *ilaluz es de amor*, en Mapi Rivera (Dir.), *Mapi Rivera...* (cit.), pp. 28-92, cita p. 92.

tralidad a partir del drama y la máscara, y de los que subyace el tema de la representación femenina y el deseo, que se muestra como finalidad y trampa permanente<sup>51</sup>. Según declara la propia artista:

Yo no soy yo, ni el otro, ni el estereotipo. Cada una de ellas soy yo misma y ellas soy yo en un juego de transposiciones. ¿Todas ellas miran hacia un punto, hacia un Dios? ¿El padre? ¿La figura masculina? ¿O hacia ellas mismas? Se preguntan quién son, cuál es su papel, cuál es su rol y también, en ocasiones, cuál es su castigo<sup>52</sup>.

En este contexto cabe citar también el proyecto de **Fernando Bayona** *Circus Christi* (2009), constituido por una serie de 16 *tableaux vivants* fotográficos de un evangelio ficticio para el que se inspira en la obra de los grandes maestros de la pintura religiosa barroca, funcionando como alegoría de la vida de Jesucristo, filtrada a través de la sociedad actual, y en la que los personajes parecen vivir una vida paralela a la narrada en los textos bíblicos, pues se trata de una reversión de la historia, irónica y algo *kitsch*, con la que este artista pone en tela de juicio lo que de ella conocemos. Unos *tableaux vivants* de un enorme barroquismo escénico, en los que cabría destacar la cuidada disposición de los modelos y de sus gestos simbólicos, así como la atmósfera y el tratamiento de luces y sombras, de gran fidelidad con respecto a la obra de referencia, y donde la pose y el erotismo van a adquirir un valor fundamental, pues al considerar para este proyecto la iconografía cristiana, **Bayona** lo hace desde un sentido de pose<sup>53</sup>. Entre las escenas incluidas en dicho proyecto cabría citar *La Anunciación*, protagonizada por unas mujeres en ropa interior que parecen extraídas de un local de *strip-tease*; el *Nacimiento*, representado por medio de un parto que tiene lugar en una desordenada habitación; la escena de *Jesús predicando*, planteada a través de un concierto de rock en el que el vocalista se halla en estado casi de trance; o la *Crucifixión*, por lo que aparenta ser atropello. Si bien las referencias pictóricas resultan todavía más evidentes en *tableaux vivants* como el de *Jesús yacente* (fig. 54, fig. 55),



Fig. 54 Jesús yacente. Serie *Circus Christi*, Fernando Bayona.



Fig. 55 Cristo muerto, Andrea Mantegna. 1490.

<sup>51</sup> Torrent, M. "Ortografías, éxtasis y otros pétalos....", en [http://es.mur.at/archive/bac\\_barcelona\\_2009/catalogue\\_BAC\\_10\\_Barcelona\\_2009.pdf](http://es.mur.at/archive/bac_barcelona_2009/catalogue_BAC_10_Barcelona_2009.pdf) (vi: 15 de marzo de 2009).

<sup>52</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://www.martatorrent.com/> (vi: 10 de junio de 2009).

<sup>53</sup> Castro Flórez, F., "Tableaux vivants. Fernando Bayona", en [http://www.lalisa.es/fernando\\_bayona.pdf](http://www.lalisa.es/fernando_bayona.pdf) pp. 5-6, (vi: 24 de noviembre de 2010).

a quien **Fernando Bayona** dispone sobre una cama hospitalaria por medio de una composición heredada de Andrea Mantegna con su *Cristo muerto*, de 1490; o la *Piedad*, basada en el popular tema de la *Pietà* ya comentado, y en la que destaca la tristeza en el rostro de la madre ante el cuerpo de su hijo muerto.

Para la realización de estos *tableaux vivants* **Fernando Bayona** se apropia pues de una iconografía de carácter sufriente, que interpreta a través de escenas de aspecto artificial y teatral propias de la posmodernidad, dando lugar a un proyecto, el de *Circus Christi*, con el que busca cuestionar cuál sería el evangelio en la sociedad actual, y que plantea como mensaje crítico que lleve al espectador a reflexionar sobre las pasiones y las relaciones humanas más primarias<sup>54</sup>.

Como ya se ha comentado, esta apropiación de iconos pertenecientes a la Historia del Arte es también un recurso frecuentemente utilizado por los artistas orientales, a partir del que plantean determinados aspectos en relación a Oriente y Occidente y que, entre otras cuestiones, surge a raíz de la apertura experimentada desde los años ochenta por determinados países orientales que cuentan con nuevas vías en el mercado artístico, lo que ha llevado a que en el ámbito de la creación artística se produzca una asimilación cultural del sistema.

Y en este contexto un referente fundamental es **Yasumasa Morimura**, quien, mediante una combinación de homenaje e ironía, escoge determinadas obras o personajes considerados no sólo como verdaderos iconos de la cultura occidental, sino que han formado parte del panorama internacional, para crear un tipo de imaginario en el que la alta y la baja cultura, Oriente y Occidente, se fusionan<sup>55</sup>. Esta apropiación subversiva ha sido llevada a cabo por **Morimura** con el objeto de manifestarse críticamente hacia ciertos comportamientos propios de la sociedad occidental actual, como el del dominio que ésta ha ejercido sobre la cultura oriental.

A través de su obra este artista busca pues analizar la complejidad implícita en los intercambios culturales y económicos entre Oriente y Occidente, centrándose en la excesiva profusión de imágenes occidentales en el imaginario visual japonés para, como reacción, llevar a cabo unos *tableaux vivants* en los que el espectador ve un rostro de raza asiática reiteradamente multiplicado en las distintas obras. A este respecto cabe comentar que su amplia formación en dicha Historia del Arte permite

<sup>54</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>55</sup> Debido a la extensa variedad transformista de la obra de Morimura, ésta y algunas de sus características más relevantes son también comentadas en el capítulo IV.2.4 de esta investigación.



que ésta adquiriera infinidad de matices que podrían ser analizados según muy variados niveles de lectura, y que supondrán un continuo juego de citas en lo que al arte de todas la épocas se refiere<sup>56</sup>.

En el año 2000 **Morimura** participa en el Festival de PhotoEspaña, y en concreto en la exposición presentada por la Fundación Telefónica bajo el título *Fronteras*, en relación a fronteras políticas, culturales... Contexto este para el que crea *Historia del Arte*, un extenso proyecto iniciado en 1986 y constituido de varias series, que realiza a partir de reproducciones de conocidas obras maestras pertenecientes al ámbito cultural occidental, especialmente europeo y norteamericano, y que convertirá en propias al adaptarlas a la cultura oriental desde su propia personalidad. Es decir, que por medio de unas apropiaciones fundamentadas en una enorme perfección técnica y una falsa identificación, **Morimura** logra pervertir a la vez que transformar sus referentes artísticos occidentales para evidenciar lo insidiosa que se ha hecho la hegemonía occidental, unas *performances* que plantea como apropiación histórica de obras maestras, y en las que de nuevo la fotografía será el medio documental con el que registrar y presentar una acción organizada de forma cronológica.

A este respecto cabría comenzar comentando el tríptico *Portrait (La Source)* (1986-1990), basado en una pintura de Ingres con el mismo título, y con el que **Morimura** buscaba profundizar en lo asiático y lo femenino, como alusión identificativa con el símbolo de debilidad dentro de la escala de poder. Una idea, la de apropiarse de obras pertenecientes a la Historia del Arte, que ya anteriormente había sido desarrollada por otros artistas como **Marcel Duchamp**, personaje este de gran influencia en el arte, y a quien **Morimura** dedica varias de sus apropiaciones. Es el caso de la conocida transformación de **Duchamp** en su álter ego femenino Rose Sélavy, a partir de la que realiza *Doublenage (Marcel)* (fig. 56, fig. 57) (1995), haciendo uso del mismo tipo de vestimenta, maquillaje y joyería que la utilizada por **Duchamp** en la obra original, pero con una insistente



Fig. 56 Marcel Duchamp disfrazado de Rose Sélavy. 1921.



Fig. 57 Doublenage (Marcel), Marcel Duchamp. 1995.

<sup>56</sup> García Yelo, M., "Historia del arte. Yasumasa Morimura", en *Anales de Historia del Arte*, vol. 11, núm. 2, 2001, pp. 357-375, cita p. 363.

inclusión del doble, tal y como se evidencia en el título de la misma, *Doublennage*, en los dos pares de manos o en los dos sombreros de diferentes colores, elementos a partir de los que plantea una serie de multiplicaciones como la de Oriente-Occidente, **Morimura-Duchamp**.

Otra de sus apropiaciones incluida en este proyecto es *La Gioconda* de Leonardo da Vinci (1503-1506), obra ya utilizada por Duchamp y a partir de la que **Morimura** lleva a cabo una serie compuesta de tres obras: *Monna Lisa in its Origin* (1998), *Monna Lisa in Pregnancy* (1998) y *Monna Lisa in the Third Place* (1998), que realiza desde el ámbito de la *performance* y con música de fondo, emulando la obra original pero con evidentes modificaciones, ya que en este caso se trata de una *performance* en la que irá despojándose de su vestimenta hasta mostrar en su vientre lo que parece ser una ecografía. También los fondos cambian repentinamente, del paisaje perteneciente a La Virgen de las Rocas, a uno propio de las obras de Leonardo, y con el único elemento fijo de la arquetípica sonrisa de la Gioconda.

Como se ha comentado, otros de los referentes utilizados por **Morimura** para este proyecto es el del barroco español protagonizado por Velázquez, como lo evidencian *tableaux vivants* como *Daughter of Art History (Princess A)* y *(Princess B)* (1990), para cuya realización se apropia de *La infanta doña Margarita de Austria* (1660), última obra realizada por el pintor, y para la que construye una estructura real con forma de vestido, semejante a los paneles de feria por los que se asoman cara y manos, partes estas del cuerpo que el artista utiliza como recurso con el que completar visualmente sus figuras. A partir de la obra de Rembrandt *Leción de Anatomía del Doctor Nicolaes Tulp* (1632), lleva a cabo *Portrait (Nine Faces)* (1989-1990), el que será uno de los ejemplos más inquietantes en lo que a la omnipresencia de su rostro se refiere, y que en este caso plantea como estrategia con la que asumir tanto la identidad de un cadáver, como la de un profesor o un alumno. En *Daughter of Art History (Maja C)* (1990) se convierte en la *Maja desnuda* de Goya, (1798-1805). *Yen Brothers (Slaughter I)* (1991), alude a *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1808), mostrándose a sí mismo como víctima y verdugo. De esta obra realiza varias versiones menos dramáticas y más irónicas.

**Morimura** dedica otra parte de su repertorio al círculo prerrafaelita, apropiándose de obras como *Bien Amada* (1864), de Dante Gabriel Rossetti, o *La escalera dorada*, de Edward Burne-Jones (1880), para crear *Angels descending the stairs* y *Six Brides*, ambas de 1991, y cuyas escenas, lejos de ser fieles a los originales, muestran una versión actual de las mismas.

Otro de sus referentes es el *Angelus* de Jean-Francois Millet (1857), a partir del que lleva a cabo *Brothers (Late Autumn Prayer)* (1991), obra en la que propone una doble crítica no sólo en relación a la agresiva invasión de la cultura occidental en Japón, sino a la poderosa colonización, de ahí que en este caso hombre y mujer aparezcan disfrazados de los mexicanos propios de un wéstern, que a la vez que rezando se amenazan con armas de todo tipo dispuestas a modo de aparejos de labranza.

A partir de *La Olimpia* de Édouard Manet (1863), **Morimura** realiza *Portrait (Futago)* (1998). Y a *El bar del Folies-Bergère* (fig. 58), del que ya se ha hablado, lo convierte en *Daughter of Art History (Theatre A)* y (*Theatre B*) (fig. 59, fig. 60), apropiándose del rostro de la protagonista pero, en esta ocasión, con su propio cuerpo.

Junto a la pintura de retrato el bodegón constituye otro de sus motivos de interés que en este caso plantea desde un carácter más divertido que crítico, además de como homenaje a la naturaleza muerta española, y a partir de referentes como Zurbarán, Meléndez o Viladomat, con los que lleva a cabo *Bodegón (Vaces)* (1992), *Bodegón (Pears with noses)* (1992) o *Bodegón (Birds)* (1992)<sup>57</sup>.

Y en este recorrido por la Historia del Arte, **Morimura** incluye también la apropiación de obras más recientes como *Untitled Film Still #96* (1981), una de las conocidas fotografías de **Cindy Sherman** a partir de la que realiza *To My Little Sister: for* (fig. 61, fig. 62) (1998).

Se trata de unos *tableaux vivants* realizados por medio de un elaborado proceso en el que **Yasumasa Morimura** utiliza todo tipo de recursos, como decorados, maquillaje, vestuario... y manipulación digital con la que logra eliminar todas las posibles pistas del *collage*, todo ello al tamaño aproximado de los originales, y con un barroco marco de tono dorado. Este proyecto se basa pues en la apropiación de obras maestras



Fig. 58 El bar del Folies-Bergère, Edouard de Manet. 1882.



Fig. 59 Daughter of Art History (Theatre A). 1990.

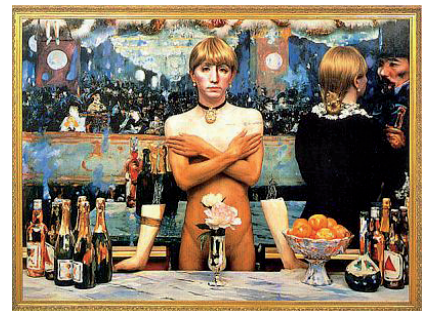


Fig. 60 Daughter of Art History (Theatre B). 1989.

<sup>57</sup> Para todos estos párrafos Cfr. *Ibid.*, pp. 362-368.

pertenecientes a la Historia del Arte occidental en las que tergiversa su sentido original, para parodiar la forma poco crítica que ha tenido la sociedad de contemplar y analizar el arte.

Incluido en este planteamiento cómico-crítico acerca de las fronteras y limitaciones históricas y culturales, otro artista a comentar es **Wang Qingsong**, quien al igual que **Morimura**, propone una relectura de la historia del arte, que plantea en contradicción con las interpretaciones que de la misma ha hecho el arte occidental, y con la que busca reflexionar acerca del conflicto existente entre Oriente y Occidente, en este caso entre la cultura tradicional y la modernización de la China actual, para lo que lleva a cabo unos *tableaux vivants* compuestos de una enorme cantidad de figurantes con los que, basándose en la iconografía perteneciente a la Historia del Arte en Europa, busca cuestionar el rápido proceso de transformación y desarrollo económico atravesado por China desde su aperturismo económico. Estos conceptos son planteados por **Qingsong** a través de unas puestas en escena realizadas en grandes platós, como los utilizados por las producciones cinematográficas (en ocasiones éstos superan los 20 metros de longitud), y que remiten a los montajes hollywoodienses más espectaculares. Hace a su vez uso de

la tradición para dar a conocer otros aspectos acerca del tratamiento histórico de la cultura en la china contemporánea, tan atraída hacia la cultura global, y que este artista plantea a través de una obra irónica con la que lleva a cabo una revisión de la Historia del Arte en la que sus principales protagonistas, en concreto mujeres, son chinas. Es decir, que de nuevo rostros orientales protagonizan las obras de Arte occidental, proponiendo así una relectura oriental acerca de la Historia del Arte, que se halla en contradicción con la interpretación que de esta historia ha hecho Occidente, y que al igual que otros artistas compatriotas suyos, **Qingsong** plantea mostrando la relación entre ambas culturas, pues a la vez que trabaja con los iconos del arte, el simulacro con que los recrea supone una relectura de los mismos que se halla próxima a la caricatura<sup>58</sup>.



Fig. 61 *Untitled Film Still #96*, Cindy Sherman. 1981.



Fig. 62 *To My Little Sister: for*, Yasumasa Morimura. 1998.

Conocido como el fotógrafo de los grandes escenarios, y dentro de la temática propuesta,

<sup>58</sup> López Borrego, R., "Wang Qing Song", en Panera Cuevas, F. J. (coord.), *Barrocos y neobarrocos: el infierno de lo bello* [Catálogo de exposición], Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, p. 51.



*China Mansion* (fig. 63) (2003) es una de sus obras a destacar por la extensión del espectacular escenario (1,20 x 12 m), y por el enorme número de actores que en ella aparecen y a los que **Qingsong** sitúa emulando las posturas de conocidas obras de Ingres, Courbet, Manet, Boucher, Rembrandt, Rubens o Man Ray, entre otros, con el objeto de crear cierta empatía entre los modelos reproducidos en esas obras a lo largo de los siglos y la cultura china. Según comenta el propio artista:

*China Mansion* resume mi percepción de la sociedad china. China ha sido entusiasta de invitar expertos extranjeros en economía, tecnología, arquitectura y cultura para apoyarla y guiarla hacia su modernidad. El impacto cultural ha creado contradicciones sociales. En *China Mansion* he pedido que los modelos jugaran de huéspedes extranjeros, mimando las posturas de los cuadros de Manet, Gauguin, Rembrandt, Man Ray, entre otros, y que hablaran entre ellos a través de los siglos y con la cultura china, para crear una relación afable. Mi esperanza parece haber sido en vano...<sup>59</sup>.

Esta referencia a la Historia del Arte occidental, planteada por medio de una apropiación de la misma a través de modelos orientales, está presente también en otras muchas de sus obras como es el caso de *Goddess* (2002), con la que alude a las *Tres gracias* (1630-1635), o *Dupont and Dupond* (2003), a la ya comentada *Gabrielle d'Estrées y su hermana* (1584-1599). Una fusión entre Oriente y Occidente, a través de la que **Qingsong** busca criticar tanto la pérdida de espiritualidad de la China actual, como el culto a los iconos globales que definen la sociedad consumista, y con los que pretende reflexionar acerca de la sociedad contemporánea del siglo XXI, y en concreto, acerca de las contradicciones existentes en la sociedad china actual, donde entran en conflicto tradición, modernidad y desarrollo económico<sup>60</sup>.

Por otro lado, y tal y como se ha comentado al comienzo del capítulo, un segundo punto a plantear es el de aquellos artistas cuyo discurso se centra no tanto en la apropiación de obras del pasado, como en escenas



Fig. 63 *China Mansion*. Detalle, Wang Qing Song. 2003.



Fig. 64 *Women in Public Space and the Relationship of To See / To Be Seen*. Performance incluida en el Proyecto *Seven Easy Pieces*, Marina Abramovic. 2005.

<sup>59</sup> Apud Pérez, G., "Qingsong, el fotógrafo de los grandes escenarios ya está en el CAF", en <http://novapolis.es/index.php/component/content/article/22-cultura-y-espectlos/7236-grazziana-perez> (vi: 20 de abril de 2010).

<sup>60</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 20 de abril de 2010).



pertenecientes a la sociedad y el arte más reciente, tratándose entonces de una variante de las propuestas anteriores.

En este contexto se halla el proyecto *Seven Easy Pieces* planteado por **Marina Abramovic**, en el contexto del Museo Guggenheim, en el transcurso de siete días a partir del 9 de noviembre de 2005. Este evento, que formó parte del *Performance Art Festival*, llevado a cabo por la organización *Performa*, dirigida por RoseLee Goldberg, y para el que **Abramovic** se sirvió de la estrategia del disfraz para llevar a cabo la apropiación de algunas de las *performances* que históricamente han sido más significativas, como es el caso de la ya comentada *performance* de Valie Export, *Action Pants*, *Genital Panic*, premiada en 1969, y a la que **Abramovic** titula *Women in Public Space and the Relationship of To See /To Be Seen* (fig. 64).

En su contexto original, Valie Export realizó la acción *Action Pants* irrumpiendo en una película erótica, acto subversivo que **Abramovic** interpreta la tercera noche del proyecto en el contexto del museo, apareciendo en el centro del escenario, disfrazada como en la *performance* original: con chaqueta de cuero, pantalones negros con la parte del pubis al descubierto, y sujetando una metralleta mientras mira con sorprendente

concentración a los espectadores, tomando unos pocos minutos de descanso, para continuar repitiendo dicha *performance* durante siete horas. Una *re-performance* basada en fragilidad y las relaciones personales en la que, como es característico en su discurso, el componente mítico está presente, esta vez a través del mito del miedo que **Abramovic** focaliza en la gente que en ese momento se encontraba en el museo.

En otra de sus apropiaciones correspondiente al quinto día de la serie, **Abramovic** se basa en la *performance* de **Joseph Beuys** *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, premiada en 1965, y a la que titula *The Birth of New Myth - Civilization and Culture?* (fig. 65, fig. 66), apareciendo en este caso disfrazada con un chaleco de pescador como marca identificativa de Beuys, con la cara entera pintada de dorado, e interpretando algunas de las acciones realizadas por el artista en la *performance* original: la de andar alrededor de una escena en la que había situados algunos caballetes y lienzos negros para, en medio de una situación incomprensible, sentarse

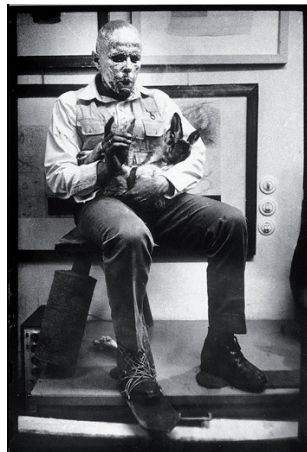


Fig. 65 *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, Joseph Beuys. 1965.



Fig. 66 *The Birth of New Myth - Civilization and Culture?*. Performance incluida en el Proyecto *Seven Easy Pieces*, Marina Abramovic. 2005.

en una silla y abrazar a una liebre muerta a la que susurra unas palabras mientras señala al cielo con el dedo índice, tal y como haría Beuys en la *performance* original. En este punto la artista comenzará a mover la patita del conejo y a morderle la oreja, para a continuación desplazarse alrededor de la escena instigando con un palo a dicho animal como si estuviese vivo y corriendo. La artista da así lugar a todo un compendio de acciones casi rituales que repite numerosas veces, y a través de las que, a la vez que se apropia de la *performance* original, plantea la creación de un mito que a su vez aludirá a otro mito, el del nacimiento del archipiélago en el Chronicle Japonés (*Nihon Shoki*), momento este en el que los dioses Izanaki e Izanami golpearon a un lucio. Acción que la artista recrea centrándose en el sonido del hierro con el que golpea el suelo y la liebre.

Éste fue pues un proyecto de apropiación de *performances*, en el que el disfraz jugó un papel relevante, y que incluye otras apropiaciones como la de la *performance* de Bruce Nauman *Body Pressure*, premiada en 1974, y a partir de la que la artista crea *Enlargement of Symbolic and Imaginary World Which Changes the World*, un trabajo de interpretación que será el más conceptual de la serie, o la correspondiente a la sexta noche, a la que titula *Fate of an Artist born Under a Red Star and the Tragedy of the Slavs*, y que se basa en su legendaria *performance Lips of Thomas* que ella misma realizó en 1975, recién llegada de Yugoslavia, y con la historia de su país a sus espaldas. Esta fue una *re-performance* de complejo simbolismo y fuerte sentido político en torno a la historia y la guerra civil en Yugoslavia<sup>61</sup>.

En este contexto cabe también incluir algunos de los proyectos del colectivo **AES+F**. Éstas son las iniciales de los cuatro artistas rusos que lo constituyen: Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky y Vladimir Fridkes, quienes desarrollan sus ideas a partir de disciplinas que van del dibujo a la escultura, el *collage* digital, el vídeo o la instalación, y con una estética influenciada por el cómic manga y los juegos de ordenador, además de beber del arte del pasado, la iconografía clásica y la historia de la pintura, pues los modelos que integran sus escenas aparecen en poses propias de la pintura barroca, con Caravaggio como referente fundamental, y entre sus objetivos se halla el de entablar un canal de comunicación con el público que traspase las fronteras del mundo artístico para llegar a lo que ellos perciben como problemática social, expresada en aspectos como el de la fuerte influencia ejercida por el actual capitalismo en la sociedad del siglo XXI, a la que califican de adolescente.

<sup>61</sup> Watanabe, Sh., "Marina Abramovic. Seven Easy Pieces at the Guggenheim Museum. Looking for Others Whom You've Never Seen", en <http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html> (vi: 29 de septiembre de 2009).

A partir de estos conceptos llevan a cabo proyectos como *The King of Forest* (2001-2003), una trilogía constituida por tres *performances* grabadas en diferentes países, concretamente en San Petersburgo, El Cairo y Nueva York, para la que **AES+F** parte de la novela de Michel Tournier *Le Roi des Aulnes*, en la que su autor retoma las leyendas del folclore medieval europeo, y en concreto la fascinación que hubo hacia una criatura mitológica que se dedicaba a secuestrar en un palacete a niños de edad temprana. A partir de esta leyenda, este colectivo buscará reflexionar acerca del descenso de edad de los jóvenes utilizados como modelos publicitarios, y que funcionan como efectivas herramientas de marketing, de ahí que sus protagonistas sean niños y adolescentes procedentes de agencias de modelos, escuelas de ballet o clubes deportivos, que vestidos de forma genérica sitúan en lugares pintorescos, filmándolos a cámara lenta y con música de fondo. Estrategia esta con la que aluden a los métodos de seducción utilizados por los medios de masas que incorporan a niños y adolescentes al mundo de la publicidad y el modelaje, frustrando así su natural desarrollo<sup>62</sup>.

El primer proyecto del ciclo toma el título de la comentada novela *Le Roi des Aulnes* (fig. 67), y en éste **AES+F** elige el escenario de los dorados salones de espejos de Tsarskoye Selo, pertenecientes al palacio de San Petersburgo de Catalina la Grande, en los que ubican a unos 200 niños de entre 3 y 11 años, a los que piden que actúen naturalmente para ser fotografiados y filmados, y que de forma instintiva coquetean con la cámara por medio de poses cautivadoras. Según declaran los propios artistas:

Pese a que no les dijimos que posaran de algún modo en particular, todos se comportaron como en una sesión publicitaria para la portada de una revista o algo así<sup>63</sup>.

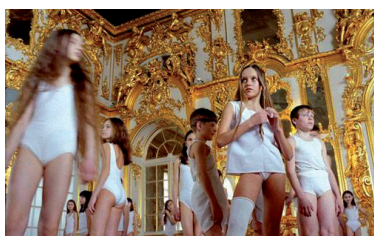


Fig. 67 *Le Roi des Aulnes*, AES+F. 2001.



Fig. 68 *The Last Riot*, AES+F. 2005-2007.

La segunda parte del proyecto consistía en el rodaje de *More Than Paradise* (2002), realizado en el castillo-mezquita de Mohammed Ali, en El Cairo. El objetivo de esta *performance* era el de reflexionar acerca de la compleja y peligrosa imagen del mundo islámico que ofrecen los medios occidentales y para la que, en esta ocasión, **AES+F** escenifica de diversas procesiones, rituales, etc., que al ser ejecutados por niños adquieren un sentido completamente diferente.

Por último la tercera parte del ciclo se rueda en el Times Square de Nueva York en el 2003, y en

<sup>62</sup> Barragán, P., "AES+F", en Panera Cuevas, F. J. (coord.), *Barrocos y neobarrocos: el infierno...* (cit.) p. 8.

<sup>63</sup> Apud Colin Altuzarra, J. P., "Contracultura desde Rusia: Colectivo AES+F", en <http://arte.suite101.net/article.cfm/contracultura-desde-rusia#ixzz0w1o0zhY9> (vi: 11 de febrero de 2010).

esta ocasión serán un centenar de niños pertenecientes a la prestigiosa agencia de modelos *Ford Models*, los que posen en el que es considerado uno de los lugares más importantes de Estados Unidos e incluso del mundo, en lo que a medios de comunicación se refiere. Tres lugares planteados por el colectivo a través de una puesta en escena de carácter teatral, que tendrán por objeto el establecer un irónico análisis acerca de la manipulación de los medios, los temores que éstos se han encargado de alimentar y la forma de organización mundial.



Fig. 69 *En círculo I. Serie Mise en Scène I*, Mira Bernabeu. 1996.

Otro de sus proyectos a comentar es *The Last Riot* (fig. 68) (2005-2007), y en esta ocasión **AES+F** acude al *tableau vivant* para mostrar un apocalíptico mundo atravesado por la destrucción y la violencia, que sin embargo contrasta con un tipo de imagen relamida e impecable en la que no hay rastro de sangre o suciedad, y cuyos protagonistas-modelos son unos soldados-adolescentes de perfectas facciones que, vestidos con ropa bélica procedente de un catálogo de moda, se hallan inmersos en toda una serie de situaciones trágicas de las que sin embargo subyace cierta perversión. En este caso se trata de hacer referencia al mundo de ficción generado por la sociedad actual, de ahí que a la vez que seductoras, estas escenas resulten ambiguas y poco fiables, como lo son las campañas de moda publicitarias, pues con ellas estos artistas buscan representar la contradictoria atmósfera de violencia y paz propia del mundo actual. Como ellos mismos argumentan, las imágenes (como puedan ser las de guerra) que el mundo y los medios ofrecen, aunque reales, parecen extraídas del videojuego *America's Army*<sup>64</sup>.

Unos *tableaux vivants* de estética fría y artificiosa, e inspirados en la iconografía tradicional, en obras pictóricas pertenecientes a la Historia del Arte, con los que al mostrar la guerra a modo de juego este colectivo expresa el vacío de la sociedad actual.

En este contexto, otro planteamiento a comentar es el de la teatralidad que **Mira Bernabéu** traslada a sus puestas en escena, en las que será el propio espectador el que se convierta en actor, reflejo de una sociedad, la contemporánea, que este artista concibe como espectáculo de las más sorprendentes circunstancias.

Como lo hiciera **AES+F**, también **Mira** basa su discurso en las experiencias salidas de la realidad a las que convierte en ficción a través de diferentes medios como el de la fotografía y el vídeo para reflexionar acerca de la actuación del ser humano y su íntima relación con el mundo del espectáculo. Estos aspectos se evidencian en *En círculo I Serie Mise en Scène I* (fig. 69)

<sup>64</sup> Información extraída de la página web del colectivo [http://www.aes-group.org/last\\_riot.asp](http://www.aes-group.org/last_riot.asp) (vi: 11 de febrero de 2010).

(1996), un proyecto en el que a través de las distintas generaciones de su propia familia **Mira** buscaba evidenciar la mera apariencia que subyace bajo el retrato convencional, de ahí que los muestre en un conjunto bien organizado de poses y gestos con los que logra representar a una típica foto de familia, de la que sin embargo subyacen, por medio de actitudes construidas, las diferencias de sus miembros. Unos aspectos que **Mira** plantea contraponiendo dos grandes retratos, en el lado izquierdo, de individuos con ropa interior ensangrentada y el cuerpo con heridas, y en el derecho, donde estos mismos individuos aparecen elegantemente vestidos. Crea así un montaje que funciona como simbólica representación de una celebración en la que, tras la falsa mascarada social de convivencia, se ocultan las discrepancias. La fotografía servirá pues aquí para plasmar ciertos aspectos de la familia, simbolizados a través de la actitud y vestimenta de los personajes, con los que **Mira** propone un análisis sociológico que induce a la reflexión acerca del conflicto y enfrentamiento inmerso en el microcosmos familiar. Unos retratos de su propia familia, que a modo de *tableau vivant* desvelan el trasfondo de cada miembro de nuestro propio álbum familiar<sup>65</sup>.

Diez años después, en *Panorama doméstico. Serie Mise en Scène X* (2006), **Mira Bernabéu** vuelve a llevar al escenario a su propia familia, y en esta ocasión el lugar escogido será un teatro que tiempo atrás les había pertenecido, y donde plantea este nuevo proyecto en el que además de fotografía, hace uso del vídeo, y que como si de una auténtica celebración familiar se tratara, finalizará con una comida.

Éste es un proyecto presentado a modo de *tableau vivant* y lleno de protocolo, con el que **Mira** trata de reflejar la forma de pensar y organizar un país, su arraigada división... y para el que busca la participación e interacción directa entre su propia familia, el público y él mismo, instando a que éstos respondan a toda una serie de preguntas acerca de sus preocupaciones políticas, económicas, sociales... con el objeto de reflejar la manipulación mediática a la que nos hallamos expuestos. Como resultado crea unas imágenes con los mismos elementos que los que utiliza una fotografía de familia, pero ligeramente modificados para convertirlas en documento público.

Mira expone a su familia, los deja expuestos a la mirada del público, expuestos en sus divisiones, algo ridiculizados en un teatro. Son actores de una comedia familiar orquestada para hacer de ellos una muestra de lo que pasa en España<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Albarrán Diego, J., *Usos performativos de la fotografía en el arte contemporáneo español (1990-2005)*, Universidad de Salamanca, 2008, p. 177. Tesis publicada por la Universidad de Salamanca.

<sup>66</sup> Blasco, J., "No son fotos de familia" en Bernabéu, M. (Dir.), *Mira Bernabeu. Panorama doméstico Serie Mise en Scène X*, Diputación de Valencia, Valencia, 2006, pp. 45-50, cita pp. 47-48.



Otro de los proyectos en el que **Mira Bernabéu** vuelve a hacer posar a su propia familia ante la cámara es *Los milagros del cuerpo* (1999), y en esta ocasión los disfraza con capuchas, prendas interiores y jirones de un tejido verde. Estos elementos funcionarán a modo de prótesis sexuales con las que el artista trata de representar y expresar la influencia ejercida por los medios de comunicación y la sociedad del espectáculo sobre el desarrollo de las identidades y la representación del cuerpo<sup>67</sup>.

En *El hueco del espectáculo. Escándalo cultural*, de la serie *Mise en scène VII* (fig. 70) (2001), **Mira** recurre de nuevo a la representación grupal de su propia familia, en esta ocasión desnuda y preguntando con el puño en alto y con pancartas cuál es el próximo espectáculo, buscando así introducir al espectador en unos parámetros con los que desenmascarar y reflejar el desequilibrio de la sociedad actual.

El hombre-espectador se convierte en un adicto a la imagen, no puede vivir sin imagen porque es ella (y no su familia) quien le ha educado<sup>68</sup>.



Fig. 70 *El hueco del espectáculo. Escándalo cultural. Serie Mise en scène VII*, Mira Bernabéu. 2001.



Fig. 71 *La genealogía de la consciencia I*, Mira Bernabéu. 2005-2010.

Esta referencia a la puesta en escena y lo teatral como reflejo social, está presente también en proyectos más recientes del artista como es el caso de *La genealogía de la consciencia I, II, y III*, en el que **Mira Bernabéu** vuelve a reflexionar acerca de los comportamientos y conductas humanas individuales y universales, es decir, en la representación del ser humano en su relación con el otro y con su entorno grupal, pero en esta ocasión en el ámbito reivindicativo y asociativo, por lo que este proyecto podría ser considerado como continuación de los conceptos ya trabajados por el artista en proyectos anteriores, desarrollado a lo largo de cinco años (de 2005 a 2010), y constituido de tres partes en las que **Mira** lleva a cabo un trabajo de campo por diferentes asociaciones.

*La genealogía de la consciencia I* (fig. 71) es la primera serie del proyecto que da pie a las otras dos, todas ellas integrantes de la serie *Mise en Scène XI*, y que será elaborada por el artista, en estrecha colaboración con nueve asociaciones o colectivos del ámbito de la Comunidad Valenciana que plantean sus reivindicaciones bajo diferentes posturas y finalidades sociales. De nuevo aquí hace uso de la puesta en escena, en este caso basada en unos códigos gestuales de carácter cómico que

<sup>67</sup> Albarrán Diego, J., *op. cit.* p. 178.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 179.

sirven de contra-imágenes con las que tipificar y codificar hábitos, ideologías y creencias. Esta primera parte del proyecto es de nuevo planteada por **Bernabéu** a modo de puesta en escena, en la que muestra a sus integrantes realizando alguna escenificación, y con caretas tanto neutras como con la imagen reproducida de los políticos o responsables de las empresas contra las cuales se manifiestan.

La segunda parte del proyecto, titulada *La genealogía de la conciencia II*, se constituye de textos y fotografías de gran formato que muestran a un grupo de hombres y mujeres, quienes a través de un diálogo entre tres personajes A, B y C (dos de ideología muy marcada y el tercero más flexible), mantienen una conversación de carácter teatral que funciona como reflexión acerca de diversos temas sociopolíticos, y a partir de la que el artista plantea la tercera parte, constituida de individuos enmascarados y retratados en diferentes escenarios, cuyo carácter oscuro y pesimista será reflejo de lo que él percibe como funcionamiento social.

Como conclusión de las dos piezas anteriores surge pues *La genealogía de la conciencia III*, la última de las series que el artista lleva a cabo en el cauce del río Turia, en Valencia, y en la que se observan diversas situaciones interpretadas por un grupo extenso de personas de nuevo enmascaradas, estrategia esta con la que, **Bernabéu** buscaba potenciar la idea de colectividad frente a un yo individual, haciendo desaparecer a la persona concreta bajo el arquetipo que representa el personaje<sup>69</sup>.

Unos proyectos basados en el concepto de espectáculo, para los que **Mira** propone una convocatoria en la que el disfraz (a través de la máscara o de un determinado vestuario), va a jugar un papel fundamental.

**Mira Bernabéu** muestra pues a la sociedad como una numerosa agrupación de actores con los que escenifica sus diferentes proyectos en los que el vídeo, la fotografía y la *performance*, forman parte de un sistema de representación de carácter teatral.

Dentro de este marco se puede también incluir la obra de varios artistas cuyo discurso se centra en la representación de otro tipo de manifestación contemporánea, la del mundo del cómic y el *cosplay*.

Como ejemplo de apropiación del mundo del cómic cabe comentar varias de las propuestas que **Ángeles Agrela** plantea a modo de *tableau vivant*, pues entre su amplio repertorio de disfraces<sup>70</sup> la artista opta también por asumir la apariencia de personajes imaginarios, inmortales, con poderes sobrenaturales.

<sup>69</sup> Enguita Mayo, N., "La genealogía de la conciencia I, II, y III", en <http://www.arteinformado.com/Criticas/41196/la-genealogia-de-la-conciencia-i-ii-y-iii/> (vi: 10 de enero de 2011).

<sup>70</sup> La obra de Ángeles Agrela es también tratada en el capítulo IV.1.1 de esta investigación.

Este tema del héroe enmascarado, que gira en torno a la iconografía popular del superhéroe, surge de una conciencia de la fragilidad de la existencia que lleva a depositar la salvación de la tierra sobre unos imaginarios defensores. Conceptos estos que **Agrela** expresa de forma lúdica, asumiendo un rol de súper-heroína para recrear unas ficciones como las realizadas por los superhéroes a lo largo de la historia, de ahí sus estrategias y mecanismos de simulacro que funcionan como procesos de desdoblamiento y ficción del yo, y con los que, a través de la referencia del cómic, busca no sólo formar parte de la iconografía popular del superhéroe y de la tradición de las figuras heroicas, sino también plantear aspectos sociales como es el descenramiento del sujeto moderno, el concepto de identidad como máscara, la noción de juego, como son los juegos de identidad, o la relación entre realidad y ficción, naturaleza y artificio.

Partiendo de estos conceptos, **Ángeles Agrela** plantea *La Elegida* (fig. 72, fig. 73) (2004-2006), una trilogía a través de la que investiga la relación entre el artista y el superhéroe. Como otros de sus proyectos, éste se constituye de dibujos, una serie fotográfica y una instalación en la que incluye sus trajes y máscaras, y que junto a otros objetos funcionan como los rastros de la vida de una superheroína. Da así lugar a unas puestas en escena en las que, protegida por sus llamativos supertrajes **Agrela** surca el cielo, pasando por ciudades, museos y países, tal y como lo evidencian las escenografías de fondo que utiliza en imitación a las típicas portadas de cómics, con las frases que enuncian cada capítulo, con código de barras incluido, y en las que *La Elegida* se introduce posando en diferentes escorzos propios de este tipo de personajes.

En este proyecto la artista aparece pues convertida en un personaje de gran aceptación mediática y, como ella misma argumenta, “sobrevolando el espacio en busca de nuevas aventuras” por medio de una identificación irónico-humorística de artista/superhéroe, con la que alude a las historias de superhéroes y al universo del cómic, que concebirá como el escenario propicio para llevar a cabo sus recreaciones. Una identidad ficticia en su álter ego de superheroína, con la que protagoniza determinadas escenas (de acción, intriga, violencia o disfrute) que funcionan



Figs. 72 y 73 Portadas de cómic incluidas en el proyecto *La Elegida*, Ángeles Agrela. 2004-2006.

como recreación de un cómic de ciencia ficción, a la vez que como metáfora irónica hacia el mundo del arte o la sociedad actual.

Entrenada para la acción, adiestrada en la preparación de máscaras y atuendos, en el empleo de la fuerza y la velocidad, la lucha y el camuflaje [...]. Se desplaza, segura, se divierte atravesando con total habilidad paisajes y realidades. Viaja por el mundo y por los propios entresijos de su entramado discursivo donde, entre fondos movedizos, de colores intensos, “saturados”, vive también momentos de máximo peligro (inestabilidad, inseguridad, agonía) “alumbrando finalmente el resultado de su creación, que es el resultado de su propio tránsito”<sup>71</sup>.



Fig. 74 Ann disfrazada de Yoko Kurama en Yuyu Hakuchō.  
Serie *Fandomania: characters & cosplay*, Elena Dorfman. 2007.

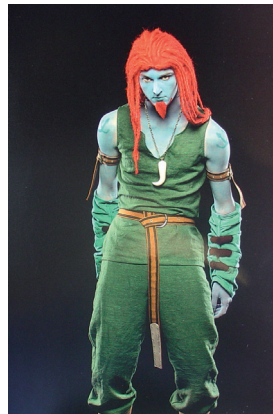


Fig. 75 Michael caracterizado de Amaranth Coral, en *Final Fantasy*.  
Serie *Fandomania: characters & cosplay*, Elena Dorfman. 2007.

Como si de un necesario ritual se tratara, *La Elegida* prepara su atuendo, que es el complemento imprescindible de su fuerza y de sus transformaciones, y que consiste en un traje de confección absolutamente artesanal con estampado de flores, además de una máscara y unos guantes. Una vez debidamente ataviada, protagoniza unas historias de acción y ciencia ficción cuya estructura narrativa y escenográfica es la propia del cómic o las historias de superhéroes. Estas historias fantásticas, fruto de las utopías y sueños colectivos, son ficciones lideradas por héroes de ficción cuyos esfuerzos se dirigen a restaurar el orden que las fuerzas malignas han desestabilizado. Según declara la propia artista:

En las historietas que más me interesan, los héroes tienen una vida normal bastante atormentada, tienen que trabajar para poder vivir, mantienen relaciones sentimentales casi imposibles y les gustaría poder comprometerse con todo eso. Sufren grandes crisis y, sin embargo, finalmente tienen que seguir su destino y usar su poder. Igualito que un artista<sup>72</sup>.

Ya para finalizar, y dentro del mundo del *cosplay*<sup>73</sup>, cabe abordar el universo presentado por **Elena Dorfman** en el proyecto fotográfico *Fandomania: characters & cosplay* (fig. 74, fig. 75)

<sup>71</sup> Navarro Fernández, W., “Artwoman!, Dibujando puertas ante muros infranqueables!”, en Gualda Caballero, N. (coord.), Ángeles Agrela “*La Elegida*” [Catálogo de exposición], Diputación Provincial de Huelva, 2006, pp. 15-20, cita pp. 15-16.

<sup>72</sup> Apud Ávila, J., “No pain, no gain” (*Sin esfuerzo no hay ganancia*), en <http://angelesagrela.com/> (vi: 29 de febrero de 2009).

<sup>73</sup> La definición y características del *cosplay* son más extensamente comentados en el capítulo II de esta investigación.



(2007), en el que retrata individualmente a jóvenes *cosplay*, exentos de un entorno o puesta en escena determinada, de la historia a la que pertenecen, y que aunque de apariencia extraña la artista muestra con respeto y comprensión, evitando el posible rechazo, burla o desconcierto por parte del observador. Se trata de seres de carne y hueso que encarnan a signos virtuales, y que aunque inmersos en sus propios argumentos aparecen, como se ha comentado, desposeídos de su contexto de fantasía, pues el objetivo de **Dorfman** no será el de mostrar el origen o entorno al que estos sujetos pertenecen, sino el de aislarlos en su estudio de fotografía donde posan sobre un fondo negro, alejados del ruido de las convenciones, para presentarlos como puros arquetipos, como réplicas de sus estrellas del anime o de lo impreso<sup>74</sup>.

Su objetivo con este proyecto es pues más bien psicológico, ya que con él trata de resaltar la alienación de la juventud y la necesidad de ésta de inventar siempre nuevos modos de actuar, de ahí que muestre a sus protagonistas expuestos en su complejidad y vulnerabilidad autosuficiente, y a partir de los que crea estas imágenes en las que no obstante se mantiene neutral, actuando más bien como *kameko* (chico de la cámara), simplemente disfrutando del espectáculo como una simple espectadora de esas vidas, y cuyo interés no es pues el de cuestionar su exagerada apariencia, sino el de captar su actitud desarmada y directa.

Se trata de los fans de la ciencia ficción, convertido en roles y vestimentas, y que se unen para compartir su pasión.

A este respecto lo que resulta más inquietante de los *cosplays* captados por **Dorfman** es la forma que éstos tienen de aproximar los aspectos más inocentes y los más perversos del rol que juegan, pues muestran una apariencia delirante que se mueve entre la confusión de imágenes ofrecidas por los medios de comunicación: los ídolos erotizados, la moda fetiche, los juegos de representación fundamentados en el cambio de género a través del disfraz, las confecciones híbridas, etc. Éstos hacen de sí mismos una identidad sui géneris, una identidad *cosplayer*, que generalmente se corresponde con un determinado periodo de sus vidas asociado a la adolescencia. Unos individuos disfrazados, que **Dorfman** muestra pues con las poses propias de la iconografía a la que pertenecen, la que exige su rol, si bien junto a estos aspectos, con *Fandomania* la artista busca también que el espectador entable una cierta familiaridad o empatía con lo raro, utilizando el fanatismo de esta comunidad de fantasía como alegoría de cómo nuestras tendencias obsesivas comunican como lenguaje público. Este proyecto fundamentado en la iconografía de *cosplaying* se podría entonces entender como metáfora de la condición de escapismo, tal y como lo evidencian los disfraces de huma-

<sup>74</sup> McCormick, C., (texto), Dorfman, E., (fotografía), *Fandomania: characters & cosplay*, Aperture, Nueva York, 2007, p. 8.



noides con alas, colegiales con orejas, conejitas de peluca larga, clones de dibujos manga, chicos disfrazados de chicas, chicas encarnadas en un inteligente superhéroe, etc., que funcionan como aproximaciones a zonas ambiguas de la identidad y la identificación sexual con las que estos jóvenes buscan, en cierta manera, alcanzar la autorrealización. Estas imágenes inducen a la reflexión acerca de aspectos como el de los prejuicios y preconcepciones sociales, o los límites entre identidad y la apariencia social, y a su vez podrían ser entendidas como exploración de la oscuridad, lo misterioso y el deseo de ser otro, de ser transportado a un mito diferente. A través de sus protagonistas **Dorfman** plantea la posibilidad de que quizás todos seamos fantasiosos, sugestionables, fans u obsesivos de algo y estemos un poco confusos, de ahí la contradicción que muestran estas imágenes entre lo aparente (el disfraz escogido por cada uno de los protagonistas) y lo intrínseco (es decir, que bajo el maquillaje, las prótesis y los vestidos se hallan personas comunes), y con las que la artista evidencia aspectos vinculados a la tolerancia o el fanatismo en nuestra cultura. Este proyecto fotográfico es una reflexión reflejo de la maravillosa y delirante sociedad actual<sup>75</sup>.

Esta revisión a la Historia del Arte o a determinadas escenas sociales, podría ser pues considerada expresión de aspectos como el del vacío ideológico y espiritual en relación a la crisis de valores sobre los que se ha instalado la sociedad contemporánea y que son sustituidos por una simulación, de ahí el sentido de algunas de las representaciones comentadas, en las que el disfraz desempeña de nuevo su función esencial, la de anular a la persona real por una simulación basada en la re-contextualización, una mascarada que, como ya se ha comentado, forma parte esencial de periodos como el del Barroco, y que en determinadas prácticas contemporáneas sirve también de estrategia con la que reflejar la fuerte influencia ejercida por el arte del pasado, y la importancia de la teatralidad en el contexto actual.

<sup>75</sup> Para todos estos párrafos *Cfr. Ibid.*, pp. 4-8.

## IV.2.6.

---

*El disfraz en el discurso artístico  
planteado por mujeres*

---



## IV.2.6.1.

### *Estrategias reivindicativas en torno a la identidad*

*Las artistas nos muestran que las identificaciones unitarias y coherentes no son sino ilusiones que se solidifican y esencializan a fuerza de repetirse los estereotipos. Que no necesitamos creer que ninguna de las imágenes de la feminidad que se nos ofrece, o que ocasionalmente adoptamos, se corresponde a nuestro yo. Que se puede ser mujer sin acoplarse necesaria y perennemente a ninguno de los roles tradicionales. Nos invitan e incitan a un mundo de posibilidades múltiples, coyuntuales, y flexibles<sup>1</sup>.*

Dentro del contexto artístico contemporáneo cabe hacer un breve inciso en el fuerte peso e influencia ejercida desde inicios del siglo xx por los modelos de belleza propuestos por la industria de la publicidad, el cine, la televisión y los medios de comunicación en general, en los que se alude continuamente a la juventud y a la delgadez como objetivos fundamentales a conseguir, a lo que habría que añadir la difusión de la cirugía estética a la que se acude en busca de un “cuerpo perfecto”.

Como alude Soledad Córdoba Guardado en su tesis, este culto a la belleza es tan antiguo como el propio ser humano, las esculturas clásicas de los griegos, pasando por el Renacimiento, hablan ya de una pasión por la perfección física y por unos ideales de belleza que conservan su vigencia hasta nuestros días, donde simplemente hay más medios para que un mayor número de personas puedan alcanzar esos determinados iconos de belleza<sup>2</sup>. Esta belleza totalmente estandarizada, no tiene en

<sup>1</sup> María Núñez Jiménez. *Feminidad y mascarada. Las estrategias del disfraz*.

<sup>2</sup> Córdoba Guardado, S., *La representación del cuerpo futuro*, Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 434. Tesis publicada en el repositorio institucional Eprints complutense.

cuenta los distintos rasgos raciales, imponiéndose un tipo de imagen que pertenece mayoritariamente a la de la mujer blanca, occidental, delgada y seductora, aspecto este que origina el que, especialmente en sectores feministas, se hayan llevado a cabo importantes aportaciones en torno a la idea de género y la construcción social que se ha hecho de este tipo de imagen, redefiniendo y analizando críticamente los diversos discursos culturales y artísticos en torno a la misma. A esta situación cabría añadir las reflexiones surgidas a raíz de las innovaciones médicas, biológicas y tecnológicas, que llevan a la aplicación de estos avances sobre el cuerpo para satisfacer las propias fantasías y deseos, tema este de gran trascendencia, y que ha inducido a que en las últimas generaciones muchos artistas hayan utilizado esta temática de forma crítica.

Desde esta perspectiva, uno de los aspectos a partir del que surge en el contexto feminista una fuerte polémica, es el del uso generalizado que se hace de la cirugía plástica bajo fines puramente estéticos. Una cirugía habitualmente practicada en el rostro y cuerpo femenino, que se ha transformado en un signo y reflejo cultural, donde la obsesión por la perfección y por alcanzar una belleza estereotipada lleva a muchas mujeres a modificar constantemente su imagen hasta convertirse en verdaderas esclavas de ésta. Los cirujanos se han convertido en escultores de la apariencia, y el cuerpo humano se ha ido transformando y ajustando a una generalizada y obsesiva norma estética de la que los medios de comunicación tienen buena parte de culpa<sup>3</sup>, de ahí que muchas artistas de estas últimas generaciones planteen toda una serie de propuestas críticas en las que mujer y disfraz se vinculan dentro de una condición de cuerpo post-humano, es decir, un cuerpo mutable y procesual que lleva a crear una nueva definición de género. Este tipo de feminidad se halla pues muy alejada del verdadero yo, y más próxima al concepto de mascarada.

Si bien la utilización del disfraz desde una perspectiva reivindicativa asociada a la identidad es el motivo común de todas las obras a comentar, entre ellas existen una serie de afinidades temáticas que lleva a agruparlas en tres líneas de investigación: el uso del disfraz desde una perspectiva de reivindicación feminista constituye el primer punto a tratar. Y en un segundo punto se pasan a comentar las estrategias empleadas por determinadas artistas que utilizan este mismo motivo, el disfraz, como estrategia de identificación múltiple basada en la recreación de roles y estereotipos con los que evidenciar el hecho de que ninguna de las imágenes de la feminidad socialmente “impuesta” se corresponde directamente con la verdadera identidad de la persona.

<sup>3</sup> Estos aspectos son extensamente comentados en el capítulo II de esta investigación.



Y una vez planteadas las cuestiones que se van a tratar, a continuación se exponen las propuestas artísticas fundamentadas en el uso del disfraz como estrategia de reivindicación feminista, siendo éste el recurso utilizado por la artista conceptual americana **Lorraine O'Grady**, quien centra todo su trabajo en el desafío hacia los estereotipos, y especialmente en la crítica hacia el sometimiento y exclusión sufrida por la mujer negra. Partiendo de estos conceptos, **O'Grady** opta, a comienzos de los ochenta, por adoptar un nuevo rol, el que sería su álter ego *Mlle Bourgeoise noire* (fig. 1) (1980-1983), con el que lleva a cabo toda una serie de *performances* en las que aparece disfrazada con un vestido elaborado a partir de cientos de guantes blancos cosidos, una capa también blanca, una corona en la cabeza y una banda lateral en la que aparece escrito su nombre. Con esta nueva identidad **O'Grady** lleva a cabo toda una serie de acciones consistentes en invadir determinados espacios de arte, agitando un látigo y recitando a gritos poemas relacionados con la hipocresía del mundo del arte. Una serie de acciones de fuerte contenido feminista, que desde 1991 forman parte de numerosas exposiciones, a modo de foto-instalaciones, con ejemplos como el del reconocimiento que esta *performance* recibió en julio de 2007 en la *WACK! Art and the feminist revolution*<sup>4</sup>.



Fig. 1 *Mlle Bourgeoise Noire* recitando a gritos su poema.

Otro discurso a comentar sería el planteado por **Suzanne Lacy** en muchos de sus proyectos, como el de la *performance In Mourning and In Rage* (1977), cuya grabación incluida en el programa de *Videoarte de Los Ángeles* (1970-1984), se fundamentaba en la problemática social en torno a la violencia de género, y más concretamente en el caso del “estrangulador de *Hillside*”, nombre este que venía del lugar (a los lados de la carretera de la colina de *Hillside*), en el que se hallaban los cuerpos de las mujeres estranguladas por aquel asesino.

En diciembre de 1977 tuvo lugar en Los Ángeles el décimo asesinato, suceso a partir del que surgen toda una serie de mitos erróneos, fruto del componente morboso en el que se apoyan los medios informativos. Es decir, que los *media* harán sensacionalismo de las vidas de aquellas víctimas, aspecto este en el que **Suzanne Lacy** se apoya y utiliza como elemento conceptual fundamental de la *performance In Mourning and in Rage*, con la que, junto a otras colaboradoras, buscaba no sólo manifestarse ante este suceso y todos los casos de violencia de género denunciados o silenciados por las mujeres, sino también plantear un ataque contra los medios, exigiendo acción y movilización.

<sup>4</sup> S. a. “*Mlle Bourgeoise noire Performance Synopsis*”, en <http://www.moca.org/wack/?p=230> (vi: 3 de abril de 2008).

A partir de estos conceptos, **Lacy** idea toda una procesión compuesta por una caravana y un coche fúnebre, del que salieron 10 mujeres disfrazadas con un extraño atuendo constituido de una especie de caperuza y una túnica negra que les otorgaba una enorme fuerza e impacto visual, y con el que llevaron a cabo toda una serie de “actos ceremoniales” en torno al edificio del Ayuntamiento.

Con esta *performance* reivindicativa, dirigida a la denuncia contra la violencia de género, y fundamentada en el uso de unos determinados disfraces, **Suzanne Lacy** buscaba hacer un llamamiento a los medios para que éstos transmitiesen una mayor sensibilización. Y estas estrategias reivindicativas grupales forman también parte de proyectos más recientes, como el que llevó a cabo en 2010, a partir de una propuesta de la artista Museo Reina Sofía, en el marco del 25 de noviembre, Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, y en colaboración con la Federación de Mujeres Progresistas, junto con voluntarios y otras instituciones vinculadas a los derechos de la mujer.

Éste es pues un proyecto multidisciplinar, tanto artístico como político, que **Suzanne Lacy** desarrolla a lo largo de más de un año, y en el que vuelve de nuevo a analizar el modo en el que son contadas las historias de violencia en los medios de comunicación, en este caso en España, y en qué medida esta información difiere de la realidad, para a partir de este análisis crear nuevas narrativas sobre la violencia contra las mujeres que afecten a la percepción pública de este crimen.

El resultado de dicho proyecto lo componen cuatrocientas máscaras escritas por estudiantes de Madrid con testimonios de mujeres, unas máscaras que constituirán el elemento esencial de las tres piezas audiovisuales: *Reescribir la narrativa*, *Nueve historias de mujeres* y *El esqueleto tatuado* (fig. 2), incluidas en el citado proyecto, y en las que esas mismas mujeres contaban, con la máscara puesta, su testimonio.



Fig. 2 Imagen perteneciente al video *El esqueleto tatuado* de Suzanne Lacy. 2010.

El esqueleto tatuado es una reescritura metafórica y actual de la narración de la violencia de género. Un examen crítico sobre cómo se cuentan estas historias y su efectividad en este momento. El espacio entre la experiencia vivida por mujeres que han padecido y sobrevivido al maltrato físico o psicológico, y su mascarada social, es el territorio de este viaje<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Texto extraído de la exposición del comentado proyecto *El esqueleto tatuado*, realizado por Suzanne Lacy en el entorno del Museo Reina Sofía, en el año 2010.

Desde la perspectiva feminista aquí planteada cabría citar también algunas de las obras de **Jana Sterbak**, como es el caso de *Remote Control* (1987), una *performance* ideada por medio de un armazón metálico con la forma de una enorme falda con ruedas y asiento central, a modo miriñaque motorizado, del que la persona queda suspendida, y para el que **Sterbak** se inspira en la estructura metálica semirrígida llamada crinolina, con la que se daba forma al cuerpo y a los vestidos utilizados por las mujeres en el siglo XIX. Crea así un disfraz mecánico que plantea desde un discurso crítico respecto a la falta de libertad y automatización del cuerpo femenino y el progreso, tanto tecnológico, como político y social. Esta estructura-disfraz alcanza la totalidad de su sentido simbólico cuando se introduce una mujer en su interior, pues ésta queda suspendida en el aire y, por lo tanto, con sus movimientos condicionados por el sujeto que tenga el mando de control remoto. Sus desplazamientos plantean pues una doble lectura en torno a la mujer y la revolución tecnológica que **Sterbak** muestra no como factor liberador, sino de control y dependencia. Según comenta la propia artista:

*Remote Control* se refiere al dilema creado entre los deseos opuestos, por un lado, de autonomía y, por el otro, de dependencia<sup>6</sup>.

Desde esta perspectiva, otro de los atuendos ideados por **Jana Sterbak** es *Vanitas: Flesh Dress for An Albino Anorectic* (fig. 3, fig. 4) (1987), un vestido-disfraz confeccionado por medio de filetes de carne fresca cosidos a una malla, con los que crea un extraño y contradictorio efecto de carne sobre carne al superponer la piel viva y el “tejido” muerto del vestido. Éste funciona como metafórico traje con el que la artista buscaba tanto aludir al carácter temporal del ser humano, a la muerte, como exponer su propio concepto del cuerpo en toda su complejidad interior-exterior, material y espiritual, pues la carne convertida en vestido no será sino una forma de mostrar a la persona que lo lleve como mera envoltura de piel, además de funcionar como metáfora de crítica social respecto al empeño por convertirlo en paradigma de la eterna juventud. A



Figs. 3 y 4 *Vanitas: Flesh Dress for An Albino Anorectic*, Jana Sterbak. 1987.

<sup>6</sup> Apud Borja-Villel, M. J., “Entrevista”, en Kerejeta, M. J. (ed.), *Jana Sterbak, de la performance al vídeo* [Catálogo de exposición], Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Álava, pp. 8-17, cita p. 10

su vez, por medio de elementos como el de la carne y materiales como el alambre, **Sterbak** buscaba jugar con la asociación tradicional existente entre la imagen de la feminidad y la vestimenta.

La referencia a la anorexia en el subtítulo abre un campo semántico totalmente distinto y complica aún más la retórica de la obra. Así, versa sobre una enfermedad cuyo efecto es hacer que el cuerpo (sobre todo el femenino) adelgace. Y, sin embargo, el cuerpo de la modelo en la versión de la *performance* sostiene una gran cantidad de carne en sentido literal —es decir, comida— aunque sea en forma de vestido. De este modo, el exceso y la carencia se hallan juntos en las diversas lecturas que ofrece la obra. La dialéctica de “demasiado” y “demasiado poco” también resalta la relación patológica entre la anorexia y la bulimia. Si tuviéramos que resumir el esfuerzo que se le requiere al espectador, tratado de manera brusca por tantas inversiones y reveses, podríamos afirmar que la artista le invita a trasponer el motivo de la *vanitas barroca* a una versión contemporánea, a saber: la anorexia<sup>7</sup>.



Fig. 5 *Jacket*, Jana Sterbak. 1992.

Un último trabajo a comentar es *Jacket* (fig. 5) (1992), consistente en una chaqueta cuyas mangas parecen no dejar salida a los brazos, mostrándose como representación simbólica de la imposibilidad de salir de sí. Es decir, que **Sterbak** utiliza el cuerpo femenino como indicador de determinadas experiencias psicológicas y sociales, a partir de las que crea los diseños que exhibe en sus *performances*, instalaciones, etc.

En este contexto cabría también comentar algunos de los trabajos propuestos por **Adriana Carvalho**, quien en piezas como *Fetich* (fig. 6) (1997) lleva a cabo unos desafiantes atuendos metálicos de cuerpo ausente, que aunque semejantes a una armadura o coraza defensiva, muestran una delicada apariencia, con detalles propios de la ropa considerada erótica. La artista plantea así una inversión paródica entre la forma que muestran y los materiales con los que se han sido realizados, como aluminio, alambre, latas, etc., mediante los cuales expresa la función y el lugar que ocupa la mujer en la sociedad. Unos vestidos que



Fig. 6 *Fetich*, Adriana Carvalho. 1997.

<sup>7</sup> Moser, W., “Difracciones barrocas en la obra de Jana Sterbak”, en Kerejeta, M. J. (ed.), *Jana Sterbak, de la performance al vídeo* [Catálogo de exposición], Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Álava, pp. 28-37, cita p. 32.



aunque por su tamaño y medidas sería perfectamente factible su uso, los materiales con los que se encuentran realizados los convierte en dañinos, en simbólicos instrumentos sadomasoquistas de tortura con los que **Adriana Carvalho** busca enfrentar a la mujer al dominio al que la sociedad le ha sometido.

Lo que normalmente se considera factor importante para el acercamiento de los cuerpos, es transmutado por la artista en agresiva coraza defensiva<sup>8</sup>.

Otra artista que lleva a cabo la manipulación y transformación de determinadas prendas femeninas a las que dota de un nuevo significado es **Leda Cruz**. Se trata de una pintoresca lencería con la que busca reflejar aspectos en relación a su condición de mujer y la esencia de la feminidad. Tal es el caso de piezas como *Like diamonds*, consistente en un sujetador cubierto de cristales rotos y plumas, o *Hold me* (fig. 7), realizado de plumas y alfileres. Una prenda íntima como es el sujetador, que **Leda** convierte en intocable a excepción de quien la lleve, y con la que plantea una lectura ajena a la de su sentido erótico inicial, pues a la vez que vestirá el cuerpo de una mujer, los materiales que la componen, como alfileres o vidrio, la protegen de cualquier posible agresión, planteando así nuevas lecturas sobre el uso habitual de determinadas prendas y el sentido que a éstas les acompaña. Unas prendas, que ante el espectador la artista muestra como inquietantes disfraces que, a la vez que reivindicativos, actúan como homenaje a las víctimas de agresiones.

Y el mismo tipo de elementos, que **Leda Cruz** emplea en los sujetadores, está también presente en unos originales vestidos, que de nuevo realiza cubiertos de alfileres.

Los vestidos/disfraces ideados por **Leda Cruz** ofrecen irónicos juegos de significado que el espectador debe interpretar, y con los que plantea una reflexión acerca de los roles sociales y la necesidad de un cambio en los mismos<sup>9</sup>.

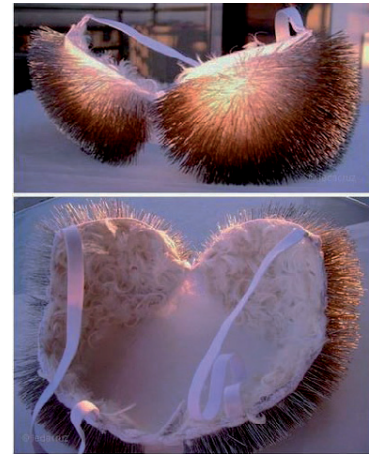


Fig. 7 *Hold me*, Leda Cruz.

<sup>8</sup> Ramírez, J. A., *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, p. 147.

<sup>9</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://ledacruz.com/> (vi: 23 de noviembre de 2008).





Fig. 8 *Espacio doméstico- Labores*. Serie *Atrapados*, Naia del Castillo. 2001.



Fig. 9 Disfraz utilizado en *Espacio doméstico- Labores*. Tela de tapicería y bastidores de madera.



Fig. 10 *A través del espejo*. Serie *Desplazamientos*, Naia del Castillo. 2010.

En este contexto cabría también comentar el proyecto *Atrapados. Espacio doméstico* (fig. 8, fig. 9, fig. 10) (2000-2002), en el que como protagonistas **Naia del Castillo** sitúa a diferentes mujeres unidas físicamente al ajuar doméstico, a la casa, a través de sus ropas o de otros elementos, que plantea como expresión de la posesión que ejerce el entorno doméstico sobre ésta. Un proyecto de semejanzas estéticas con la serie de camuflajes domésticos creados por **Ángeles Agrela**, y cuya intencionalidad ddifiere, pues la relación planteada por **Naia** entre mujer y entorno, responde más bien a una intención feminista de redefinir estos espacios a los que a lo largo de la historia la mujer ha estado asociada, a la vez que busca dotar a este proyecto de una lectura más abierta en relación a cómo actúa la rutina sobre uno mismo, de ahí la elección del hogar, lugar este que en cualquier parte del mundo se repite<sup>10</sup>.

Un proyecto centrado en la relación de la mujer con su entorno, en el que hace un uso fundamental de la costura, y a partir del que busca superar los límites de la fotografía al introducir también la escultura o el carácter artesanal, de forma que en *Espacio doméstico*, serie *Atrapados* (2000-2002), lo que **Naia del Castillo** propone son escenas protagonizadas por cuerpos híbridos, entre objetos y seres humanos, extensiones, a través de las que además de la cuestión feminista busca plantear la dependencia o apego del ser humano a los objetos cotidianos dentro del espacio doméstico.

Entre las escenas fotográficas incluidas en dicha serie cabría comentar *Espacio doméstico: cojín*, será su rostro el que se convierta en prolongación de un barroco cojín dorado; en *Espacio doméstico: labores*, el propio cuerpo de la modelo asume la función de objeto por medio de tela de tapicería y unos bastidores de madera; en *Tapetes*, serán los brazos los que aparezcan unidos a un tapete de encaje y formando un mismo elemento a través de la blusa. Con este proyecto **Del Castillo** buscará plantear el vínculo existente entre la mujer y determinadas imposiciones tanto sociales como físicas o psicológicas que acaban convirtiéndose en continuación de ella misma, en prolongaciones

<sup>10</sup> Información aportada por la propia artista en la entrevista realizada para esta investigación.

corporales de mujer-objeto que funcionan como representación de las ataduras morales. Estos conceptos forman también parte de la serie *Desplazamientos* (2010), en este caso entre la idea de lo salvaje y el espacio cerrado de la casa, que **Naia del Castillo** plantea de nuevo desde una fuerte labor artesanal, pues como la mayor parte de las artistas aquí incluidas, será ella quien teja sus propios atuendos<sup>11</sup>.

Éste será también el recurso utilizado por **Maribel Doménech**, quien en 1994 comienza a tejer una serie de atuendos, algo cómicos por lo exageradamente deformado de sus mangas y largura, y que realiza por medio de materiales ásperos y rudos como cableado eléctrico, alambres de hierro galvanizado, etc. Es decir, materiales considerados de uso profesional masculino, y con los que **Maribel** plantea su discurso feminista, cuyo sentido será también el de refugio para poder sobrevivir y proteger el espacio privado. Estas “fundas corporales” se muestran a modo de enormes mallas de diferentes colores (blanco, negro, rojo...), los del propio material, con las que tanto ella como otras personas interactúan poniéndoselas y quitándoselas en un juego de seducción que lleva títulos como *Armas de Mujer*, o *Funda Prisión* (fig. 11).

El discurso de algunas de las artistas comentadas hasta el momento, como **Leda Cruz**, **Adriana Carvalho** o **Maribel Doménech**, funciona pues como reflejo artístico de la naturaleza torturadora que llevan implícito algunas prendas femeninas.

Otra de las perspectivas feministas a comentar es la llevada a cabo por **Carmen Brincones** en varios de sus proyectos, como el de la *performance Transformación evolutiva. Dejarse la piel* (fig. 12) (1997-2007), en la que parte de la combinación de materiales tradicionales con otros más innovadores, como fibra de carbono y resina, con los que crea un vestido de formas voluptuosas y lleno de pechos<sup>12</sup>, que le sirve para aludir a la identificación de la mujer con determinados símbolos ancestrales (como el de la fertilidad), unos símbolos



Fig. 11 *Funda Prisión*. Traje realizado por medio de cable de acero, tejido y luz negra, Maribel Doménech. 1993.



Fig. 12 *Performance Transformación evolutiva. Dejarse la piel*, Carmen Brincones. 1997-2007.

<sup>11</sup> Información extraída de la página web de la artista [http://www.naiadelcastillo.com/atrapados\\_eng.html](http://www.naiadelcastillo.com/atrapados_eng.html) (vi: 13 de marzo de 2010).

<sup>12</sup> Como se ha comentado en el capítulo III.2.6.1, en la idea estética del vestido con pechos se retoman los conceptos ya planteados por artistas como Bourgeois, cuyo sentido crítico continúa vigente en el contexto actual

con los que buscará reflejar la esperanza o ansia de libertad y felicidad femenina. Conforme avance la acción estos símbolos se transforman en los rasgos de un individuo roto e insatisfecho, que **Brincones** muestra como metáfora de la vida de una mujer a través de un mismo vestido, pero esta vez pelado y negro: debido a las cualidades del material, una vez eliminada la capa de protección, se degrada.

En el transcurso de la acción llevada a cabo ante una cámara de vídeo, el actante, en este caso la propia artista, debía probarse el vestido que se encontraba expuesto en un maniquí, para a continuación “pelarlo” con un bisturí, eliminando así la capa de protección hasta casi lograr su desaparición. **Brincones** volvía a colgar dicho vestido pero sin protección, y por lo tanto, con el color negro de la fibra de carbono, es decir, sin piel, permaneciendo los días sucesivos junto a una reproducción audiovisual de la acción. Otros complementos del vestir, como es el caso de un sombrero, también realizado de fibra de carbono, aparecen en obras posteriores de la artista.

Otro de sus proyectos a comentar es *Canon transformado I y II* (fig. 13) (1997), y en esta ocasión **Carmen Brincones** expone los cánones de belleza “impuestos” como elementos desestabilizadores de la identidad del individuo. Cuestiona así el funcionamiento de una sociedad, la actual, en la que se imponen unos modelos de belleza que varían dependiendo de la moda o el momento, y que inducen a que los individuos pierdan su propio espacio y referencia, es decir, su identidad individual. Esta necesidad de alcanzar el ejemplar de perfección de aquel a quien se admira, del icono impuesto, genera unos individuos insatisfechos consigo mismos, lo que conlleva una imposibilidad de reconciliarse con la auténtica identidad, de ahí el planteamiento simbólico de esta *performance* que **Brincones** plantea como instrumento de transformación, y que se basa en devolver al individuo la posibilidad de ser único e irremplazable.



Fig. 13 *Canon transformado I*, Carmen Brincones. 1997.

Partiendo de estos conceptos **Carmen** expone unas máscaras con la imagen de 50 mujeres cuya personalidad ha destacado y pasado a la historia por su positiva aportación en el campo de las artes o las ciencias, y del grupo se seleccionan cuatro que pertenezcan a un campo distinto del conocimiento. Dispuestas sobre una mesa iluminada, el actante deberá elegir una y posar con ella delante de la cámara para reflejar su nueva identidad<sup>13</sup>. Ésta será firmada y entregada a dicho actante junto con los datos bibliográficos del personaje seleccionado, dando así

<sup>13</sup> Mientras se revelaba la fotografía, el actante debía dar su opinión sobre el personaje, citando a su vez otros que pudieran figurar entre los seleccionados.

lugar a una selección cuyo principal objetivo es el de realizar un pequeño informe que refleje lo que se podría entender como la memoria social o cultural de la mujer.

A este respecto cabría destacar que dicha instalación se encontraba integrada por individuos femeninos, por ser el colectivo más influenciado por los ideales de moda y belleza, y que más arraigado tiene el uso del disfraz, y ésta será la principal diferencia con *Canon transformado II* (2000), en la que no propone ningún tipo de distinción entre el elemento femenino y el masculino.



Fig. 14 *Anti-Dog Collection*, Alicia Framis. 2002.

Incluido en este contexto del disfraz, y con unos materiales muy similares a los utilizados por **Brincones**, cabría también comentar *Anti-Dog Collection* (fig. 14) (2002), proyecto creativo de pasarela en el que la diseñadora **Alicia Framis** parte del uso que han hecho algunas artistas feministas de diversas prendas de vestir, quienes, especialmente a partir de los noventa, las van a utilizar como recurso crítico con el que mostrar este elemento cotidiano como un instrumento de represión. Conceptos que **Framis** lleva al terreno de la moda, con la que plantea una denuncia o crítica al racismo y la violencia de género, y para cuyo desarrollo recurre a famosos diseñadores, como es el caso de Jesús del Pozo, David Delfín, Chanel, Dior o Hussein Chalayan, para que confeccionen toda una serie de trajes de apariencia futurista, acolchados y realizados con fibra de aramida, un tejido de color dorado, ignífugo, a prueba de balas y resistente a las agresiones. Este ambicioso proyecto se pudo ver en Ámsterdam, París, en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid, o en la Bienal de Venecia de 2003, concretamente en el pabellón de Holanda, donde fue expuesto en forma de enorme probador. Los estrambóticos trajes que lo conformaban estaban a disposición de los visitantes para que se los probasen, y preparándose así para contrarrestar todo tipo de amenaza de género o raza<sup>14</sup>. Según declara la propia artista:

Podemos ser prácticos, pero también debemos cambiar el mundo con un poco de creatividad. Sé que este proyecto puede sentirse como utópico, pero yo soy una artista y me dedico a crear prototipos. Ojalá un día una gran firma, como Levi's, me propusiera hacer camisetas 'anti-dog' que estuvieran al alcance del público. Espero que nadie acuse mi obra de fraude porque yo no tengo la suficiente infraestructura para hacerlo realidad<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> S. a., "Alicia Framis: moda y defensa personal. Anti dog, un proyecto que denuncia las agresiones que las mujeres sufren a diario", en <http://www.neomoda.com/3101/Alicia-Framis-moda-y-defensa-personal> (vi: 29 de abril de 2008).

<sup>15</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 29 de abril de 2008).



Para este proyecto de pasarela en contra de la violencia de género, **Framis** se inspira en un tipo de manifestación lúdica popular, en la línea a las surgidas en Inglaterra en los años noventa, como es el caso de *Reclaim the Streets* y que, sin por ello perder el carácter reivindicativo, tendrá lugar en un ambiente distendido.

De forma que *Anti-Dog* se podría entender como un tipo de proyecto de protesta colectiva en contra de la violencia de género, que se desenvuelve en un contexto “lúdico”, o por lo menos relajado de la pasarela, y que asu vez constituye una forma utópica de imaginar aspectos como el de que el mundo de la moda haga algo por las mujeres maltratadas, o que este tipo de violencia se pueda resolver con un disfraz.

Por la importancia de su discurso, en este punto cabría hacer una breve alusión al colectivo de artistas feministas estadounidenses **Guerrilla Girls**, quienes, como indica su nombre, desde mediados de los años ochenta se dedican a hacer guerrilla, reivindicando tanto en el terreno teórico como práctico la igualdad social, y centrando sus propuestas en el contexto del arte (galerías, instituciones culturales y museos)<sup>16</sup>. Y al igual que ellas se podría también hablar de otras muchas artistas que por el tipo de disfraz empleado en su discurso reivindicativo, serán incluidas en otros capítulos de esta investigación.

Unos últimos ejemplos a comentar en este contexto serían aquellos disfraces ideados para mujeres gigantes. Se trata de unos atuendos de grandes dimensiones que, al igual que los de dimensiones normales, han pasado por una fase de prueba, y cuyos modelos imaginarios son semejantes a los personajes conocidos como *gigantes* y *cabezudos*, que forman parte de las celebraciones populares. Tal es el caso de los enormes uniformes que la artista chilena **Ximena Zomosa** plantea en relación a los quehaceres de la casa, pues su discurso plástico va dirigido a cuestionar aspectos de la vida diaria: el vestir, el remendar, el cocinar... y cuya característica fundamental es la del gigantismo, además del aspecto serial con el que busca plantear conceptos en torno a lo industrial. De ahí instalaciones como *Welcome* (fig. 15) (2000), en la que propone un uniforme de sirvienta gigante, o *A lot to Learn* (2005), igualmente constituida de una serie de uniformes escolares femeninos gigantes (50 x 20 cm). Unos uniformes de aspecto real pero enorme tamaño, cuyo cuerpo es



Fig. 15 *Welcome*, Ximena Zomosa. 2000.

<sup>16</sup> Debido a que el elemento fundamental que caracteriza a este colectivo es el del uso de unas máscaras de gorila, sus proyectos son más extensamente comentados en el capítulo IV.2.3.



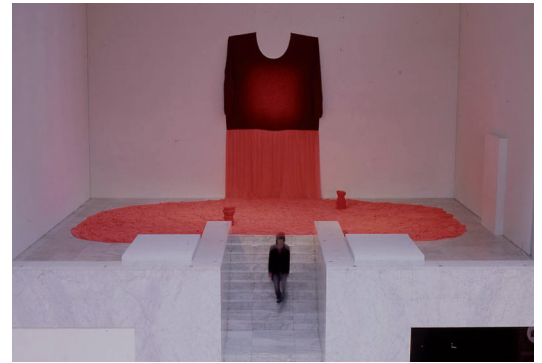
reemplazado por el espacio que éstos ocupan, y con los que **Zomosa** busca cuestionar los estereotipos asumidos por la educación y las costumbres de nuestra cultura, de ahí que desde la experiencia de lo cotidiano, sus creaciones muestren diferentes imágenes de mujer: emblemática, madre, niñera...<sup>17</sup>. La propia artista comenta:

No trabajo con una intención de género, sino que lo que se produce es una experiencia de género. Está incorporado a mí, como un sello genético. Para mí, hacer arte tiene que ver con comentar acerca de los sucesos propios y los sucesos públicos que alcanzan a conmoverme y con los cuales me atrevo a involucrarme, modestamente. Quizás parecieran estar armando un discurso, pero me gustaría también escapar de esa estructura y, por ejemplo, probar con ejercicios plásticos puros. Seguramente el resultado seguiría siendo entendido como una “mirada genérica” porque es intrínseca a ser quien soy<sup>18</sup>.

El uniforme es también un motivo de interés para **Beverly Semmes**, tal y como se evidencia en la instalación *Rhonda, Lavonda, Yolanda, Chiffonda* (1995), constituida de cuatro vestidos semejantes a uniformes, dispuestos a modo secuencial, y cuya única asimetría será la de la largura de mangas de uno de ellos.

**Semmes** experimenta con atuendos y objetos para explorar aspectos en relación al cuerpo y las normas sociales, aludiendo continuamente a la presencia humana gigante por medio de largas telas con las que crea un efecto flotante y de cascada. Estos aspectos se observan en *Kimberly* (1994), otro de sus diseños de tonos rosa y dorado, como metáfora de riqueza y el poder, y que formó parte de la instalación presentada en Camden Arts Centre de Londres y en *Rose* (2004) (*fig. 16*), en el que combina sus gigantescos diseños con cerámica.

Unos atuendos dirigidos a una forma femenina gigante e instalados en las paredes, que esta artista expone



*Fig. 16* Rose, Beverly Semmes. 2004. Cerámica pintada, gasa y terciopelo.

<sup>17</sup> Kemper, K. y Bravo, V. H., “Repertorio trivial. Entrevista realizada a Ximena Zomosa por Kemper, K., y Bravo V. H., para la revista virtual *Escáner cultural*”, en <http://www.escaner.cl/escaner77/entrevista.html> (vi: 15 de agosto de 2008).

<sup>18</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 15 de agosto de 2008).

como símbolo de feminidad o estatus social, exagerando su tamaño para hacer pensar en las mujeres que han podido vestirlos, su condición social, sus hábitos de vida... Estos son de estética surrealista, de terciopelo, tules... y, previamente, **Beverly Semmes** lleva a cabo un estudio formal del patrón, la textura y el color a escala monumental, para a continuación distorsionar las proporciones del tamaño estándar de la ropa con el propósito de llamar la atención y cuestionar aspectos en torno a los estereotipos e ideales sociales femeninos, así como el papel de la industria en la manera de construir la identidad de la mujer. Se trata de unas estrategias de deformación, a través de las que estas artistas buscan reflexionar y analizar aspectos como el de la identidad, el género, los estereotipos y las escalas sociales.

Tal y como se ha comentado, otra de las estrategias a plantear es aquella centrada en la exploración de la identidad femenina por medio de la recreación de roles y estereotipos, que muchas artistas llevan a cabo manipulando su propia imagen para convertirse en diferentes modelos icónicos basados en la representación del cuerpo femenino como objeto sexual. Una vez definidos los personajes a interpretar, y por medio de maquillaje, vestuario, iluminación e incluso una determinada coreografía, éstas buscarán acentuar todavía más su propia imagen sobre la feminidad, para demostrar no sólo la artificialidad existente en los estereotipos, sino la facilidad con la que éstos pueden ser adoptados, estrategia esta con la que, por un lado se persigue desvelar determinados clichés, y, por el otro, naturalizar lo artificioso como método con el que evidenciar los condicionantes sociales a los que se hallan expuestas las mujeres. De ahí la utilización del vestido o disfraz como estrategia reivindicativa fundamental respecto a la propia imagen e identidad.

Las artistas actuales no insisten más, como en los años sesenta, en denunciar las prácticas sociales e ideológicas, sino que tratan de deconstruir todas las construcciones, de minar el interior de las convenciones. El elemento subversivo consiste en romper el sistema de significación dominante. Todos/todas podemos ser otro/otra<sup>19</sup>.

En este contexto cabe hablar de **Sophie Calle**, cuyo trabajo artístico se basa, fundamentalmente, en la exploración social a partir de la adopción de diferentes identidades basadas en la construcción/deconstrucción de su propia biografía, y que generalmente lleva a cabo por medio de acciones realizadas de modo totalmente ritual.

A este respecto, uno de sus principales intereses es el de la intimidad y las costumbres, pues a partir de lo real, de su vida cotidiana, y de diversas si-

<sup>19</sup> Rodríguez Magda, R. M., "La mujer y la seducción en el universo de la representación en la década de los 80 y 90", en *Asparkia. Investigació feminista*, Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castellón, núm. 10, 1999, pp. 73-86, cita p. 79.

tuaciones personales, **Sophie Calle** actúa como *voyeur* hasta llegar a una ficción constituida de fragmentos de una historia que irá tomando sentido. Es decir, que **Sophie Calle** hace de su propia vida un juego de roles que luego fotografía y expone, compartiendo con el espectador sus sentimientos, como si de un personaje de ficción se tratara, y a partir del cual lleva a cabo experiencias como la de representar su propia boda, su luna de miel, su divorcio, o los juegos de intervención social.

A partir de este juego con la realidad realiza proyectos como *Autobiographical Stories* (1988). Se trata de unas historias autobiográficas que comenzaron como regalo de cumpleaños para un amigo, y acabaron siendo un pequeño libro de relatos de su vida contados por medio de la frase “aquí estoy representada como una exhibicionista”, pues su idea fundamental era la de “ser mirada”. A ésta le acompañaba una fotografía perteneciente a un momento en el que opta por convertirse en mujer objeto, y que coincide con un trabajo como chica de *striptease* (fig. 17). Para este proyecto se basa en el recuerdo de un “juego ritual” que llevaba a cabo a la edad de seis años, y que consistía en desnudarse en el ascensor hasta un sexto piso, y correr desnuda por el pasillo hasta su casa, su habitación y su cama. Acto que veinte años después interpreta todas las noches durante un mes, con público, y en uno de los clubes de *striptease* del boulevard en Pigalle, por lo que la idea de ser mirada, presente en otros de sus proyectos, es en este caso planteada al convertirse en una profesional del *striptease* de peluca rubia.

Mientras **Sophie** actúa pide a una amiga que le haga fotografías para satisfacer su propia curiosidad acerca del aspecto de su nueva identidad. Según comenta la propia artista:

El *Strip-tease*: Tenía seis años y vivía en la calle Rosa-Bonheur, en la casa de mis abuelos. El ritual cotidiano consistía en que yo me desnudaba todas las tardes en el ascensor del edificio así que llegaba desnuda al sexto piso. Después de que atravesaba a todo correr el pasillo y el apartamento, me metía en la cama. Veinte años más tarde, es sobre la escena de una barraca feriante, ubicada en el Boulevard, en Pigalle, yo me desnudo cada tarde, con una peluca rubia, por si mis abuelos que vivían en el barrio pasaban<sup>20</sup>.



Fig. 17 *Le Strip-tease*. Imagen perteneciente a la serie fotográfica en la que Sophie Calle aparece actuando en un club de *striptease* en Pigalle, París.

<sup>20</sup> Calle, S., “Le Strip-tease”, en Macel, Ch. (coord.), *Sophie Calle: m’as-tu vue* [Catálogo de exposición], Centre Pompidou, Xavier Barral, París, 2003, p. 253. Traducción propia.

Desde esta perspectiva una artista fundamental es **Cindy Sherman**, quien asume toda una serie de poses y roles que plantea como emancipación y forma de liberación de esos roles a los que las mujeres han sido sometidas. A través de éstos busca desenmascarar las diferentes formas en las que se ha expuesto a la mujer en los medios de comunicación, y que entiende como una idea estereotipada en torno a la mujer. Ésta es la base conceptual de varios de sus trabajos fotográficos en los que, por medio de toda una serie de roles o clichés, **Sherman** asume el papel de actriz para llevar a cabo unas deconstrucciones y reconstrucciones centradas en las distintas tipologías de mujer en la sociedad americana, y para ello, se disfraza de mujer sumisa, coqueta o solitaria, de ama de casa, mujer nostálgica, descentrada, la mujer fatal, etc. Este es el caso de la serie fotográfica *Untitled Film Stills* (fig. 18) (1977-1980), que realiza en blanco y negro, y para la que se inspira en las películas de serie B de los años cincuenta, centrándose en los clichés asumidos por la mujer en el cine, como es el caso de las heroínas del cine americano de Hollywood o de la Nueva Ola, y la influencia de éstos sobre la realidad cotidiana en la mujer.

A este respecto, cabría comentar que tanto en éste como en otros trabajos, algunos de los cuales se habla a continuación, la artista busca retratar a personajes, no a personas, no interesándose tanto por la mujer en sí misma, sino por la imagen que de ella proyectan los diferentes medios de comunicación<sup>21</sup>.



Fig. 18 *Untitled Film Still #10*, Cindy Sherman. 1977-1980.



Fig. 19 *Untitled #76*. Serie *Rear Screen Projections*, Cindy Sherman. 1980.

Tras este trabajo fundamentado en la investigación de estereotipos, **Sherman** realiza *Rear Screen Projections* (fig. 19) (1980), otra de sus series en la que abandona los años cincuenta y sesenta y la estética del blanco y negro, para pasar al color y a formatos más grandes. Inaugura así un nuevo procedimiento en el que el personaje será ahora fotografiado delante de un fondo sobre el que se proyecta una imagen que servirá de decorado. De nuevo como única protagonista de la escena, **Sherman** plantea aquí unas formas más familiares y menos vinculadas a referencias culturales o sociales, pues en este caso se transforma en toda una serie de mujeres jóvenes de porte “moderno” que, como se ha comentado, posan delante de un decorado, en plano medio, entero o en ocasiones descentradas del encuadre, y “sorprendidas” en el cur-

<sup>21</sup> Zabalbeascoa, A., “Máscara y espejo”, en De Luna, C. y Surís, E. (coords.), *Màscara i Mirall* [Catálogo de exposición], Consorcio del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 1997, pp. 75-84, cita p. 77.

so de una situación narrativa semejante a los fotogramas de un film cualquiera. Unas nuevas poses con las que, continuando con el juego de tensiones de la mirada que ya proponía en la serie anterior, **Sherman** habla del dominio de la mirada masculina<sup>22</sup>.

En esta línea otro de sus proyectos fotográficos es el de la colección de *Centerfolds* (1981), integrada por una serie fotográfica a color inspirada en la estética de los desplegables de las revistas pornográficas.



Fig. 20 *Untitled #408*. Serie *Hollywood/Hampton Types*, Cindy Sherman. 2000-2002.

Y esta importancia de la imagen y la vestimenta como recursos con los que reflexionar al respecto de roles y estereotipos, adquiere un carácter diferente en *Pink Robes* (1982). Se trata de otra de sus series, en la que en vez de llevar a cabo un juego de roles, **Sherman** aparece posando sin una puesta en escena en particular, con los ojos fijos sobre la cámara fotográfica, y con una manta rosa con la que oculta de forma púdica su cuerpo, en diferentes posturas. Una serie en la que, por la expresión de su rostro y porte general de sorpresa, como si se acabara de levantar y se asustara por la presencia de alguien, la artista busca transmitir, no sin ironía, que quizá aun en el estado más natural la identidad no es más que un disfraz. Esta serie servirá de vínculo entre otros trabajos que realiza en esa época, como es el caso de *Fashion*, proyecto que inicia en 1983 a raíz de un encargo que recibe de la revista *Interview*, se trataba de un portafolio con imágenes de moda, y en el que retoma el tema de los mitos y arquetipos sociales en torno a lo femenino para aludir, de nuevo, a los estereotipos impuestos a la mujer, en lo que a la belleza, la perfección y la sensualidad de un cuerpo expuesto y sumiso se refiere<sup>23</sup>.

Estos conceptos inducen a la reflexión acerca del rol social femenino impuesto por la publicidad, el cine, la literatura o determinadas revistas sexistas, que lleva a que la realidad de la mujer sea fuertemente codificada por las imágenes que invaden el imaginario actual, y que crean un simulacro de ésta.

Es como si desde un estado inicial, los cuerpos hubieran ido transformándose lentamente hasta llegar a su aspecto actual de objetos, o como si siempre hubieran sido objetos, metamorfoseados en cuerpo<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Durand, R., "Une lecture de l'oeuvre de Cindy Sherman 1975-2006", en Durand, R. y Dabin, V. (coords.), *Cindy Sherman*, Flammarion: Jeu de Paume, París, 2006, pp. 230-268, cita p. 246.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 250.

<sup>24</sup> Monleón, M., *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Colección Formas Plásticas, Santa Cruz de Tenerife, 1997, p. 53.



Tras una serie de trabajos más grotescos y degenerativos en los que la figura casi desaparece, en *Hollywood/Hampton Types* (fig. 20) (2000-2002), **Sherman** vuelve a disfrazarse para retomar el tema de la identidad y los roles de género. En esta ocasión se trata de una serie de retratos en los que se transforma en diferentes mujeres a través de cuya representación, algo extraña, buscaba expresar el sueño hollywoodien- se, y con los que de nuevo remite a los estereotipos y a la necesidad social de atención y reconocimiento.

El estilo congelado y estereotipado de estos personajes es, por lo tanto, en lo que **Sherman** se transforma por medio de un profuso maquillaje, disfraz y pelucas, y a través de los que lleva a cabo su extensa representación de tipologías de mujer (secretarias, amas de casa, jardineras), que se presentan ante el espectador como en un intento de vender lo mejor de sí mismas. A través de los mismos **Sherman** plantea aspectos en relación a las ilusiones perdidas, la apariencia, el envejecimiento y el combate de los individuos por encontrar una identidad<sup>25</sup>.

Es pues evidente que desde sus primeros trabajos performativos dirigidos a la cámara, **Cindy Sherman** plantea una interpretación crítica e irónica de los modelos de belleza y sensualidad femenina socialmente aceptados.

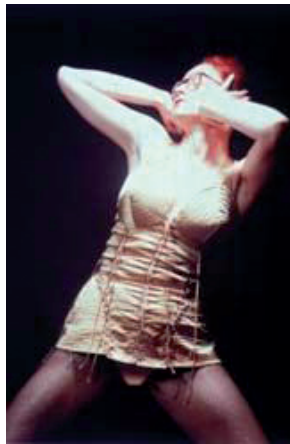


Fig. 21 *Difficult to light: The White Woman Variation #2*, Linda Sproul. 1996.

La visión fotográfica de Sherman permite ver la realidad social que todos ven pero consideran demasiado ordinaria para ser tomada en consideración. ¿Qué estrategia adopta Sherman ante este feroz diagnóstico de la sociedad? Básicamente una provocativa estrategia de inversión de los estereotipos femeninos que han popularizado las revistas y las campañas de publicidad. Se pasa así de figuras voluptuosas, seductoras, esculturales y atractivas, a cuerpos tumefactos, sexualmente dominados e, incluso, reemplazados por diferentes elementos protésicos que de alguna manera anuncian la llegada del ciborg. El cuerpo deja de someterse al canon clásico de belleza para convertirse en el lugar de manifestación de los excesos tecnológicos y de las enfermedades sociales, de la fusión con lo mecánico, inorgánico y artificial<sup>26</sup>.

En este contexto artístico centrado en el rechazo a los estereotipos femeninos a partir de la apropiación de los mismos por medio del dis-

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>26</sup> Escudero, J. A., "Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)", en *Anales de Historia del Arte*, vol. 13, 2003, pp. 287-305, cita p. 301.

fraz, otra de las artistas de referencia es **Linda Sproul**, con proyectos como *Difficult to light: The White Woman Variation #2 (fig. 21)* (1996), consistente en una serie fotográfica de gran formato, en la que aparece retratada de diversas formas: como cuando recrea el retrato etnográfico de Ellen, una mujer indígena fotografiada entre 1870 y 1875 como investigación etnográfica.

En esta interpretación **Sproul** incluye: una fría luz frontal con la que busca crear el efecto de sujeto encarcelado, como eco de la fotografía antropológica académica; unos determinados aparatos de medida, como representación de la medida del cuerpo de esa mujer; y las mismas poses que las adoptadas por la imagen original (situación de perfil y de frente). Y junto a esta imagen de sí misma haciendo de Ellen, **Sproul** dispone otra serie de imágenes en las que, en esta ocasión, se apropia de determinados iconos femeninos de los Estados Unidos. Interpreta a personajes como Betty Grable, Marilyn Monroe, Madonna o Keeler, de tal forma que la lectura de las sexualmente seductoras mujeres blancas mostrarán más oprimida a la figura aborígen.

En la exposición, estas imágenes fueron dispuestas a lo largo de un pasillo unido a una gran red de espejos en los que se veían reflejados los propios visitantes, creando así un juego visual de roles con el que, por un lado, la artista busca plantear una reflexión acerca de la construcción y el emplazamiento de la identidad y, por el otro, evidenciar la condición a la que se halla actualmente expuesta la mujer<sup>27</sup>.

Esta experimentación o exploración creativa, e incluso lúdica, de la propia identidad, constituye también la base fundamental del discurso artístico desarrollado por **Vibeke Tandberg**. Tema este el de la identidad, así como el de la belleza femenina y su reproducción en estereotipos, en el que esta artista profundiza por medio del disfraz, la manipulación digital y el vídeo, medios estos a través de los que se transforma yuxtaponiendo diferentes rasgos, disfrazándose o usando la ropa de amigos o miembros de su familia, para crear una nueva identidad confusa e incómoda, con la que explorar determinados aspectos asociados a experiencias personales. Experiencias que vinculan su discurso con un contexto feminista, pues muchos de sus proyectos irán dirigidos a cuestionar aspectos como el de la representación estereotipada que se ha hecho de la mujer en los medios, o las habituales limitaciones a las que, aún hoy, se encuentra expuesta, y que **Tandberg** plantea con el propósito de confundir y poner en duda la relación entre lo auténtico y lo ficticio, lo real y lo virtual, pues al igual que otras artistas ya comentadas, **Tandberg** observa la identidad como un rol a manipular, de

<sup>27</sup> Davies, R., "Chapter 4. The Double Vision of the Australian Landscape", en <http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/1119/5/05chapter4.pdf> (vi: 7 de marzo de 2008).



Fig. 22 *Beautiful* #51, Vibeke Tandberg. 1999.



Fig. 23 *(Un) Dress*, Vibeke Tandberg. 2002.



Fig. 24 *Princess goes to bed with a mountain bicycle*, Vibeke Tandberg. 2002.

ahí que opte por proyectarse a sí misma en una serie de autorretratos que desafían la idea de la identidad como algo fijo y estable, para en su lugar identificarse con unos arquetipos o roles diferentes: desde asumir la apariencia de su padre, a ser árbitro de balonmano, primera mujer astronauta en la luna, princesa de largos cabellos rubios, anciano o la novia múltiple que plantea en *Bride* (1993)<sup>28</sup>.

Así, en la serie fotográfica *Valentina* (1996) asume el rol de astronauta, reelaborando la historia al transformarse en la primera mujer que llega a la luna. En esta ocasión utiliza las famosas imágenes de 1969 de la NASA, que modifica y reconstruye en el ordenador, eliminando tanto algunos de los símbolos americanos que ahí aparecen, como el rostro de los astronautas reales que sustituye por el suyo propio. Un recurso, el de la fotografía digital, que le permite llevar a cabo nuevas formas de puesta en escena basadas en la desintegración del *yo* en un juego de roles e identidades.

En *Beautiful* (fig. 22) (1999), **Vibeke Tandberg** opta por asumir el rol y aspecto de una amiga, para lo que a lo largo de 52 fotografías a color, aparece disfrazada con una larga peluca rubia y rizada que por el efecto de un ventilador oculta parcialmente su rostro. Una peluca rubia presente también en otros de sus proyectos de transformismo, como es el caso de la serie *Line* (1999), que realiza a tamaño natural, y en la que en esta ocasión **Tandberg** combina digitalmente su rostro con el de su amiga, simulando su actitud, gestos y apariencia, por medio de una determinada ropa y, de nuevo, con la peluca rubia que funcionará como símbolo de feminidad. Un proyecto de apropiación cuyo concepto inicial se basaba en la admiración que sentía hacia la apariencia y personalidad de su amiga.

Otro de sus proyectos centrado en la exploración de los códigos en torno a lo femenino es *(Un)Dress* (fig. 23) (2002), un vídeo de quince minutos de duración, en el que **Vibeke Tandberg** propone un falso *striptease* con el que buscará transgredir el sentido erótico que acompaña a este tipo de actuación, y que como ocu-

<sup>28</sup> Por el tipo de disfraz utilizado en este proyecto, éste es más extensamente comentado en el capítulo IV.2.6.2, centrado en el tema de la novia.

re con toda su obra, será planteado bajo cierta ambigüedad, pues en este caso cuenta con más cantidad de ropa de lo normal: vestidos de colores neutros, camisas... que se pone y quita, se abrocha y desabrocha... a lo que habría que añadir el carácter banal y cómico del que dota a la acción, evidenciado en momentos como el de su pérdida de equilibrio al intentar quitarse la media o al mostrar la etiqueta de la ropa puesta a la inversa.



Fig. 25 *Señoras*, Montse Campins Figueras, 2009.

También comentar su disfraz de princesa, un tanto cómica y estrofa-laria, y que será la protagonista de la serie *Princess goes to bed with a mountain bicycle* (fig. 24) (2002), compuesta de ocho fotografías a color superpuestas en forma de secuencia, a través de las que **Tandberg** representa la absurda historia de intimidad que tiene lugar en un espacio desordenado, quizás su taller, por el que se mueve vestida con una túnica blanca, corona, zapatillas de deporte y nuevamente una peluca rubia, tras la que esconde gran parte de su rostro, para finalmente tomar una bicicleta de montaña y llevársela con ella a la cama<sup>29</sup>.

La obra de **Tandberg**, como la de **Sherman**, resulta pues del análisis de los códigos visuales de la sociedad, es decir, lo que reflejan las posturas y los gestos que se presentan como juego de simulación, pero en este caso alejado de cualquier tipo de categorización arquetípica, y que estas artistas crean fusionando su identidad con la de otras personas.

En el caso de **Montse Campins Figueras**, la exploración de la identidad femenina a través del disfraz es planteada extrapolando el transformismo o la asunción de diferentes roles a otras mujeres por ella seleccionadas. A través de ellas, **Montse** lleva a cabo toda una serie de proyectos fotográficos de tintes sociológicos y antropológicos con los que busca combatir y dar a conocer los estereotipos sociales impuestos a la mujer.

Tal es el caso de *Señoras* (fig. 25) (2009), en el que propone una reflexión acerca de la mujer, su posición en la sociedad, y el lento proceso de integración e igualdad que ésta ha tenido, y que plantea a través del tema del servicio doméstico con el que buscará aludir a una sociedad en la que la emancipación da paso a una nueva realidad familiar. Aspecto este que propone por medio de una doble puesta en escena doméstica en la que los roles de muchacha y señora se diluyen, pues muestra a cada una de ellas, una de pie y otra sentada, intercambiando gesto y disfraz para posar delante de la cámara durante unos minutos. Crea

<sup>29</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://vibeke-tandberg.inamarr.com/> (vi: 6 de abril de 2009).

así a unas escenas divertidas, basadas en la representación y el juego de identidades, y con las que hace frente a los prejuicios y connotaciones asociadas a “la chica”<sup>30</sup>. Una temática en torno a las desigualdades sociales, el abuso del poder y el absurdo de la diferenciación de género, que constituyó el argumento fundamental de muchos de los proyectos artísticos que como éste fueron presentados en la X Edición del Festival Internacional de Arte de Barcelona, BAC! 2009.

Estas características estéticas y conceptuales forman también parte de muchos de los discursos artísticos contemporáneos en los que se busca romper con cualquier idea prefijada en torno a la identidad femenina, para en su lugar plantear unas imágenes que contradigan esta idea al mostrar a la mujer en actitud activa, y en muchas ocasiones, ejerciendo de *voyeur* de su propia imagen.

En este contexto cabría hacer un inciso en la relación planteada a lo largo de la Historia del Arte entre la mujer y el espejo, ya que son muchas las obras en las que ésta aparece observándose en él (tal es el caso de muchas de las representaciones pictóricas surgidas a partir del siglo XVI) como ser que es visto, en la mayor parte de los casos, por un hombre. Una representación asociada a conceptos de autocomplacencia y vanidad, que será a su vez retomada por algunas artistas actuales como técnica deconstructiva.

Aunque las funciones del espejo en la historia han sido múltiples y heterogéneas [...], la relación del espejo con la mujer ha sido fuente de asociaciones negativas. La mujer que se sabe objeto de deseo a través de su autocontemplación en el espejo es la encarnación de Eva la seductora<sup>31</sup>.

Tal es el caso de **Miss Aniela**, cuyos comienzos tienen lugar en un diario *on-line*, en concreto en una página Flickr de Internet en la que cuelga las imágenes fotográficas que hace de sí misma, y con las que logra el éxito inmediato, evolucionando hacia una línea de trabajo cada vez más atrevida, ayudada por su difusión en la web.

Esta fama virtual le lleva a exponer sus imágenes en un contexto artístico real, como es el caso de la exposición colectiva celebrada en el Tate Britain de Londres en septiembre de 2007, bajo el título *How we are now*; o en la galería Cámara Oscura de Madrid, donde en mayo de 2008 presentó su primera exposición individual en la que, bajo el título de *Self-gazing*, volvía a exhibir su intimidad fuera de la red. En estos autorretratos fotográficos, y ayudándose del retoque digital, la escenificación y la iluminación, **Miss Aniela** adopta toda una serie de posturas y situaciones reinventadas por ella misma, y en las que, como si de su álter ego se

<sup>30</sup> Campins Figueras, M., “Señoras”, en [http://es.mur.at/archive/bac\\_barcelona\\_2009/catalogue\\_BAC\\_10\\_Barcelona\\_2009.pdf](http://es.mur.at/archive/bac_barcelona_2009/catalogue_BAC_10_Barcelona_2009.pdf) p. 70 (vi: 7 de diciembre de 2009).

<sup>31</sup> Marián, C., *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Narcea, Madrid, 2000, p. 30.



tratara, asume el papel de Lolita, su doble identidad, que justifica desde una perspectiva de espionaje o *voyeur* de su propia imagen capturada. En estas escenas se han observado claras referencias no sólo pictóricas, sino también cinematográficas, y en ellas **Miss Aniela** propone diferentes situaciones y entornos fantásticos basados en la idea del “yo múltiple”<sup>32</sup>, tal y como ocurre en *Her fleeting imprint* (2009).

Sin embargo, sin abandonar la faceta narrativa y erótica de estos primeros trabajos, en series posteriores **Aniela** asume una perspectiva más introspectiva para crear unas imágenes, que si bien cuentan con el apoyo de cientos de seguidores, también tendrán fuertes críticas por parte de los movimientos feministas, aspecto este que parece contradecirse con el mensaje reivindicativo que la artista argumenta como elemento clave de unas representaciones en las que el autoerotismo juega un papel fundamental. Según comenta la artista:

En aquella época empecé a leer literatura feminista y quería expresar cierto autoerotismo, asociado a lo que sentía en aquellos momentos. Quería celebrar estar conmigo misma<sup>33</sup>.

La perspectiva feminista de su discurso resulta pues bastante ambigua, ya que sus representaciones parecen aludir más bien a la visión femenina planteada a lo largo de la Historia del Arte, donde la mujer se muestra no tanto como sujeto sino como objeto, por medio de actitudes que favorecen la contemplación por parte del espectador, y que **Aniela** plantea tomando el referente de diferentes obras de arte que trata por medio de la post-producción digital, con ejemplos como el de *Girl with comb* (fig. 26) (2007), en la que interpreta la obra *Alice dans le miroir* (1933), de Balthus, y en la que aparece como *voyeur* de sí misma, es decir, que se exhibe a través de su obra, controlando a su vez la forma en que es percibida.

Y desde esta perspectiva un último ejemplo a comentar es el del proyecto que **Cecilia Val** plantea en *Nunca te prometí un jardín de rosas* (fig. 27), constituido de



Fig. 26 *Girl with comb*, Miss Aniela, 2007.

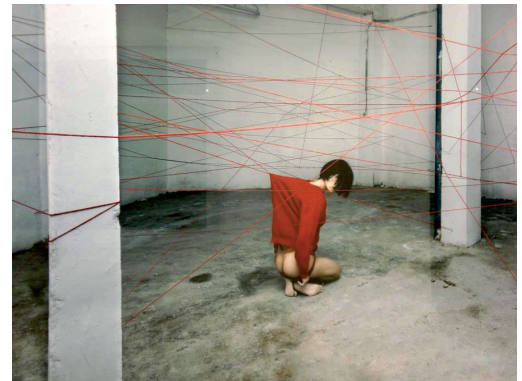


Fig. 27 *Nunca te prometí un jardín de rosas*, Cecilia Val, 2008.

<sup>32</sup> Portinari, B., “Autoerotismo fotográfico. Una artista británica triunfa en la Red colgando autorretratos íntimos”, en [http://www.elpais.com/articulo/madrid/Autoerotismo/fotografico/elpepiespmad/20080416elpmad\\_17/Tes Edición digital \(vi: 13 de marzo de 2009\).](http://www.elpais.com/articulo/madrid/Autoerotismo/fotografico/elpepiespmad/20080416elpmad_17/Tes Edición digital (vi: 13 de marzo de 2009).)

<sup>33</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 13 de marzo de 2009).

una serie fotográfica cuyo tema central es, de nuevo, el de la autorrepresentación: asume el papel de heroína o *voyeur* de sí misma, para mostrar su yo multiplicado en torno a las ramas de un árbol, en un paisaje aislado, etc. Una autorrepresentación, fruto de una meditada puesta en escena, en la que **Cecilia** sitúa su propia imagen, aislada o multiplicada, y sumergida en un contexto irreal de lugares y situaciones fantásticas con las que busca aludir simbólicamente a sus recuerdos. Crea así unas escenas fantásticas de aspecto teatral, a través de las que trata de mostrar su propia autobiografía. En ellas aparece como única protagonista y creadora de situaciones que son a su vez fruto de su subconsciente, pues éstas se van a desarrollar en un ambiente onírico asociado en cierta forma a la idea de cuento, tanto por el aspecto fantástico que les caracteriza, como por la complejidad que albergan en su trasfondo, con influencias que irán de la pintura del Renacimiento al relato literario, el cómic o el cine fantástico, y con las que **Cecilia Val** busca cuestionar aspectos en torno a la individualidad y la identidad femenina. De ahí el sentido de esta serie autobiográfica, basada en el doble y la multiplicación de sí misma<sup>34</sup>.

Tras lo expuesto es pues evidente que en el contexto artístico contemporáneo el vínculo entre mujer y disfraz es planteado desde muy diversas estrategias, algunas de claro carácter cómico, y de las que subyace un profundo discurso crítico. Un discurso que tiene sus orígenes en los proyectos planteados especialmente desde finales de los años sesenta por muchas artistas, quienes orientaron sus propuestas hacia la lucha en contra de la ideología patriarcal, asumiendo su propio cuerpo como material primordial con el que reflexionar acerca del concepto múltiple de la identidad, en constante construcción y desplazamiento<sup>35</sup>. De ahí que la mayor parte de los artistas aquí incluidos tomen como referente las representaciones estereotipadas de lo femenino, para a partir de éstas revisar los códigos dominantes en lo que respecta al arte y la cultura en general.

Desde esta perspectiva, y ya en el arte posterior a los años ochenta, uno de los principales recursos empleados como herramienta de denuncia o reflexión es pues el de alterar el rol asignado tradicionalmente a la mujer, de forma que el acto subversivo de la mascarada no será sino una expresión directa de la inconformidad que hay respecto a la construcción histórica y arbitraria de la feminidad propia de una ideología patriarcal.

<sup>34</sup> Información extraída del blog de la Galería La Cámara Oscura <http://garciavalera.blogspot.com/2009/01/cecilia-del-val-c.html> (vi: 14 de marzo de 2009).

<sup>35</sup> Este aspecto es más extensamente comentado en el capítulo III.2.6.1.

*Cualesquiera que sean los territorios y las culturas. La mariée/La novia encierra la misma fuerza enigmática de inspiración, e inicia así un diálogo entre las artistas<sup>1</sup>.*

El simbolismo nupcial, materializado en el traje de novia, constituye el tema sobre el que se profundizará en este capítulo, donde se pretenden mostrar algunos ejemplos que ayuden a comprender la importante significación que este “disfraz blanco” tiene en el arte actual.

En efecto, este simbólico vestido continúa siendo un elemento fundamental del contexto contemporáneo, especialmente entre las mujeres artistas, quienes lo visten o experimentan con él a modo de disfraz, para hablar de aspectos vinculados a la transformación, el miedo o la frustración, las utopías que el matrimonio encierra, la violencia de género surgida ante la creencia en la inferioridad femenina, el carácter complejo y ritual que hay implícito en este atuendo, etc. Dentro de este uso del traje de novia como disfraz simbólico, también se incluyen algunos ejemplos en los que se emplea como objeto expositivo: hay que tener en cuenta, entonces, determinados aspectos implícitos en el propio proceso de corte y confección, en la fase de prueba, en la que esta prenda es manipulada con la finalidad de que sea posible su uso.

<sup>1</sup> Christine Quentin, “La novia”, en *La Novia* [Catálogo de exposición].

Entre las artistas que han utilizado este elemento en algún momento de su discurso se halla **Sophie Calle**: dentro de la amplia variedad de actos y rituales que componen su vida y trayectoria artística se encuentra también el de la ceremonia nupcial que celebra en 1992 (por medio de una falsa boda con Greg, su pareja de entonces), registrada en la fotografía *Le faux mariage* (fig. 1), y cuyo origen se halla en la enorme atracción que la artista sentía por el vestido de novia (fig. 2). Al hablar de La falsa boda, la artista comenta:



Fig. 1 *Le faux mariage* llevada a cabo por Sophie Calle.

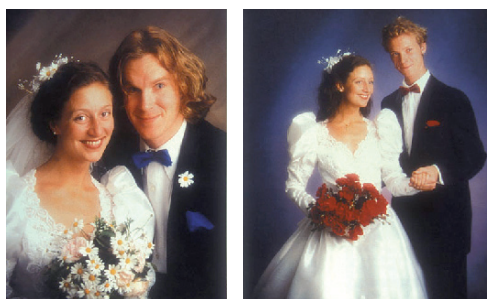


Fig. 2 *La robe de mariée*. Autor Jim Rossiter.

Consciente de que nuestra ceremonia improvisada al borde de la carretera que atraviesa Las Vegas, no me había permitido realizar el sueño inconfesado que comparto con tantas mujeres: llevar un día el vestido novia. Yo decidí invitar a mi familia y amigos, el sábado 20 de junio de 1992 para una fotografía de boda sobre las escaleras de una iglesia del barrio de Malakoff. El retrato fotográfico fue seguido de una falsa ceremonia civil pronunciada por un verdadero alcalde, y de un banquete. El arroz, las peladillas... no faltaba de nada. Coronaba así con una falsa boda la historia más verdadera de mi vida<sup>2</sup>.

También **Vibeke Tandberg** incluye el tema de la novia entre su amplio repertorio de disfraces y transformaciones digitales con las que cuestiona la relación entre lo auténtico y lo ficticio, entre la identidad personal y social. A partir de estos conceptos plantea *Bride* (fig. 3, fig. 4) (1993), uno de sus primeros proyectos, consistente en una serie de fotografías a color de las bodas ficticias que lleva a cabo con diez hombres diferentes que conoce en un bar la noche anterior, y que fueron publicadas en periódicos en Noruega y Suecia<sup>3</sup>.

Este tema del vestido de novia en el contexto del arte contemporáneo va a ser representado e interpretado por medio de muy diversas formas: exuberantes, ligeras, o pesadas, como es el caso de la versión de **Marie-Ange Guilleminot**, quien desde 1992 realiza toda una serie de ropas con las que experimenta, y en las que crea especificidades anatómicas. Con ellas lleva



Figs. 3 y 4 Vibeke Tandberg, *The Bride*, 1993.

<sup>2</sup> Calle, S., "*Le faux mariage*", en Macel, Ch. (coord.), Sophie Calle: m'as-tu vue, Centre Pompidou: Xavier Barral, Paris, 2003, p. 180. Traducción propia.

<sup>3</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://vibeke-tandberg.inamarr.com/> (vi: 6 de abril de 2009). Traducción propia.

a cabo unas acciones a las que confiere una función predeterminada, como es el caso del vestido de novia con el que realiza la intervención *Le mariage de Saint-Maur à Saint-Gallen* (1994), en la que **Guilleminot** se viste de novia para recrear una peculiar ceremonia que define como su matrimonio de soltera, celebrada el 8 de junio de 1994, y que constituirá el origen de un libro de bordado incluido en dicho proyecto, pues aborda dicha temática desde una doble vertiente, la del vestido de novia, y la del ajuar, que presenta bajo la forma de un libro, realizado de cartón blanco estampado y bordado con un biés unido por una atadura de algodón. En este libro también introduce pañuelos de hombre, en cada uno de los cuales se había bordado a mano la frase de un poema (fig. 5).

En el transcurso de esta ceremonia-intervención **Guilleminot**, disfrazada con un peculiar vestido blanco de ocho kilos de peso<sup>4</sup>, realiza, sola, un viaje en avión, con el único equipaje de su billete y pasaporte, y en el transcurso del cual relata una historia en la que intervienen diferentes hombres: uno que le acompaña en un primer momento, el otro a la llegada, y un tercero que se hallará ausente.

**Marie-Ange Guilleminot** guarda el secreto de esta historia y de esa vestimenta, asociada a una naturaleza virginal, con la que persigue mostrar o manifestar aquello “que se ha vivido y que el otro no adivina”. En el citado libro de bordado incluye una tirada fotográfica en blanco y negro realizada en estudio, en la que aparece la propia artista disfrazada de novia y mirando a la cámara (fig. 6). Ésta es, pues, una obra múltiple, compuesta de la intervención de **Marie-Ange Guilleminot**, un poema, y el citado libro de pañuelos de hombre, cuyo conjunto es reunido en una edición limitada de diez ejemplares numerados<sup>5</sup>.

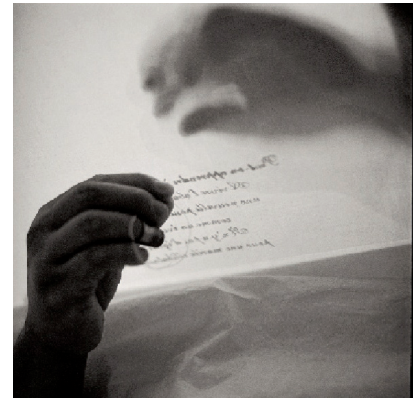


Fig. 5 Bordado del poema. Proyecto *Le mariage de Saint-Maur à Saint-Gallen*. Marie-Ange Guilleminot. 1994.



Fig. 6 Fotográfica en blanco y negro de la propia artista disfrazada de novia y mirando a la cámara. Proyecto *Le mariage de Saint-Maur à Saint-Gallen*. Marie-Ange Guilleminot. 1994.

<sup>4</sup> Cada pespunte del vestido contenía una retahila de plomo que le daba un aspecto próximo al de una armadura.

<sup>5</sup> Galerie Louise-Michel, *Le mariage de Saint-Maur à Saint-Gallen*, en <http://www.bm-poitiers.fr/userfiles/file/PDFhier/oeuvre%20de%20Marie-Ange%20Guilleminot.pdf> p. 2. (vi: 08 de septiembre de 2009). Traducción propia.



La víspera de partir, fui a un fotógrafo. Él se sorprendió al ver a una novia sola, y trató de hacerme posar con una actitud lánguida o alegre. Una de las fotos en la que se me escapa la sonrisa la he incluido en el libro bordado<sup>6</sup>.

En el caso de **Carmen Mariscal**, el proyecto artístico en torno a este asunto surge a raíz del regalo del vestido de novia que le hace su bisabuela Carmen en 1988: es un vestido ya arrugado, manchado y roto, y acompañado de los anillos de ella y su marido.

Un mes después de ese regalo su bisabuela muere, dejándoles también unos diarios —de los que harán una copia para cada miembro de la familia, incluida **Carmen Mariscal**—, de forma que en su caso el uso del vestido de novia, como recurso estético y conceptual, se halla vinculado a aspectos biográficos y afectivos, a partir de los que plantea un extenso proyecto constituido de varias piezas e instalaciones en las que el vestido de su bisabuela será el elemento fundamental. La propia artista comenta:

Nunca supe por qué me lo había dado. El vestido pasó nueve años guardado en su caja. Irradiaba una energía extraña aquella caja para mí, mezcla de atracción y rechazo, como si todas las contradicciones con las que yo había crecido estuvieran metidas y apachurradas en esa caja blanca. El vestido había sido bello en 1918, pero ya estaba amarillento y roto, como la educación que yo había recibido. Yo estaba por cumplir treinta años, y la idea de encontrarme atrapada en roles clásicos femeninos me hacía huir cada día más de la idea del matrimonio.

Un día saqué el vestido de su caja y lo miré como si este fuera un toro que estuviera a punto de embestirme. Atracción y rechazo. Me surgían preguntas: ¿por qué me habrá dejado mi bisabuela su vestido de novia?, ¿por qué a mí? Comencé a leer detenidamente su diario. Entendí menos. Las páginas del diario están cubiertas de frases contradictorias acerca del matrimonio, la posición de la mujer en el México de los años veinte y treinta, su marido y su propia vida conyugal. Yo quería dar sentido a mis propios cuestionamientos y a los de Carmen Vallés, mi bisabuela<sup>7</sup>.

En 1997 **Mariscal** realiza un pequeño libro titulado *La Novia puesta en el abismo*, en el que incluye fragmentos del texto del diario de su bisabuela, junto con frases de su propio diario y fotografías de ella y de sí misma poniéndose el vestido y quitándoselo. Ella misma entiende su li-

<sup>6</sup> Apud Herrera, C., "Entre éros et thanatos et thanatos. Dans l'œuvre de Marie-Ange Guillemot, partout, le corps est célébré dans une constante attention aux autres et à soi. Entretien", en L'Actualité Poitou-Charentes, núm.42, p. 26 <http://es.scribd.com/doc/3030594/Entre-Eros-et-thanatos> (ví: 8 de septiembre de 2009). Traducción propia.

<sup>7</sup> Mariscal C., "Carmen Mariscal", en Quentin, Ch. y de Guise, C. (coords.), *La Novia...* (cit.), p. 14.

bro como un cuento de hadas escrito al revés, pues la primera frase es “Y vivieron felices para siempre”, y la última, “Había una vez”. Con el título *puesta en el abismo* **Carmen Mariscal** hace referencia al acto de poner un espejo frente a otro, lo que provoca que la imagen proyectada se repita hasta el infinito: este título también alude al vértigo que se experimenta ante lo desconocido, es decir, ante aquello a lo que se expone la novia en el momento en el que se casa.

Como se ha comentado anteriormente, a partir de este poético libro cargado de simbolismos, y bajo este mismo título, *La novia puesta en el abismo*, **Carmen Mariscal** realiza varias series en las que el vestido de novia de su bisabuela constituye el elemento simbólico fundamental. Tal es el caso de *La ilusión en vértigo*, o *El amor es el vértigo* (fig. 7, fig. 8), consistente en una serie de cinco fotografías impresas en acetato, colgadas de forma alineada frente a un espejo, y en las que **Mariscal** aparece disfrazada con el vestido<sup>8</sup>.

Otro tipo de propuesta es la que constituye el hilo argumental de la exposición celebrada en el Centro Cultural Tecla Sala de Barcelona, en 1998, bajo el título *Cómo nos vemos, imágenes y arquetipos femeninos*, en la que participaron jóvenes artistas entre las que se encontraba **Maggie Cardelús**, quien en *The Wedding Picture* (1997) reflexiona sobre el tema de la novia desde una perspectiva irónica a la vez que amarga, con la que busca cuestionar e interpretar los estereotipos tradicionales en torno a la mujer (como madre o novia). **Cardelús** parte para este proyecto de la reconstrucción de las copas de vidrio, el vestido, objetos y las fotografías de su propia boda, en las que aparece ella misma vestida de novia y delante del altar, proponiendo así una visión crítica sobre la imagen del rol que juega la mujer ideal (fig. 9)<sup>9</sup>.



**Fig. 7** *La ilusión es el vértigo*. Espejo, fotografías y el vestido de novia de la bisabuela de la artista copiado once veces. Serie *La novia puesta en abismo*. Carmen Mariscal. 1997-1998



**Fig. 8** *El amor es el vértigo*. Cinco fotografías impresas en acetato, colgadas, y el vestido de novia de su bisabuela. Serie *La novia puesta en abismo*. Carmen Mariscal. 1997-1998.

<sup>8</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://carmen.mariscal.perso.sfr.fr/gal02.html> (ví: 6 de marzo de 2010).

<sup>9</sup> Combalía, V., “Como nos vemos: revisar las imágenes de la mujer”, en Combalía Dexeus, V. (coord.), *Como nos vemos: imágenes y arquetipos femeninos* [Catálogo de exposición], Ayuntamiento de Hospitalet, Hospitalet (Barcelona), 1998, pp. 9-21, cita p. 10.

El año pasado estaba mirando las fotografías de mi boda que fueron hechas en 1993. Me impactaron como un testimonio insano de una experiencia vivida. Cogí una de las fotografías y voy a escrutar en ella. La utilicé superponiendo el ojo de la cámara a mí. Un sujeto que surgió de un objeto<sup>10</sup>.

Se trata de un montaje dispuesto a modo de recorrido iniciático, que comienza con fotografías de los contrayentes, familiares y amigos, como representación de los actos que tienen lugar en esta ceremonia pública. Estas imágenes, enmarcadas en cristal, se encontraban sustentadas sobre el mismo material. Justo sobre el rostro y busto de la novia, **Cardelús** pega una copa procedente del propio banquete, en cuyo interior se halla un círculo enmarcado por su borde, y recortado con formas modernistas.

La segunda parte de dicho recorrido aludía a la celebración, una vez concluida, de ahí elementos como la falda que llevaba la propia artista en su boda, arrugada y manchada de vino, que brota del hueco de una gran bola de cristal en la que **Maggie Cardelús** introduce diferentes objetos o elementos que formaron también parte de esa celebración.

Desde la perspectiva feminista que acompaña a la mayor parte de las obras aquí incluidas, otro discurso que se va a comentar es el que **Valérie Belin** plantea en un trabajo, centrado en el cuerpo y el lugar que éste ocupa en la cultura contemporánea: estos conceptos están presentes en toda su obra. En este caso los expresa a partir de sus aspectos más extremos y lo que implican: la obsesión por la perfección y la ausencia de materialidad, el exceso como reflejo del vacío, o la presencia o ausencia del modelo, que propone por medio de un tratamiento específico del encuadre fotográfico con el que borra toda noción de perspectiva. A partir de esos conceptos, esta artista lleva a cabo unas series en blanco y negro centradas en el vestido de novia, al que objetualiza y dota de monumentalidad: este modo de no contener es la característica de la mayor parte de sus propuestas; el continente vacío indica una nueva significación, que es la de la ausencia.

<sup>10</sup> Cardelús, M., "Maggie Cardelús", en Combalía, V. y Jiménez de Parga P. (coord.), *Como nos vemos...* (cit.), pp. 34-35, cita p. 34.



**Fig. 9** Fotografía incluida en el proyecto *The Wedding Picture*. Maggie Cardelús. 1997.

Este proyecto de 1996 se constituye de las diez tiradas de Ivry (serigrafías de 3'6 x 3 m), en las que aparecen seis vestidos extendidos en el suelo; y las seis de Calais, (con copias de 2'5 x 1'20 m), que muestran los vestidos en sus cajas, listos para ser guardados o sacados (*fig. 10*)<sup>11</sup>. Partiendo de estos vestidos, **Belin** busca indagar en la identidad, que plantea en proceso de cambio. A los vestidos de novia expuestos por **Belin** les falta la novia, cuya ausencia crea una sensación fuertemente contradictoria que podría analizarse desde diferentes y múltiples interpretaciones simbólicas, relacionadas con el hecho de quitarse o ponerse el vestido.

Sin embargo, estos vestidos vacíos de novia, que se presentan como “ecos” de un cuerpo ausente, tienen su contrario en la serie que **Valérie Belin** realiza tomando como modelos a seis novias marroquíes (*fig. 11, fig. 12*) (2000): en ella, partiendo del importante peso simbólico que esta ceremonia lleva implícito en esta y otras culturas, muestra unas mujeres vestidas con exuberantes trajes tradicionales cuyos ornamentos sirven no tanto de realce del cuerpo introducido en ellos, sino como fin en sí mismos, como continente vacío<sup>12</sup>. La propia artista comenta:

Para realizar mis fotografías llevo conmigo una especie de pequeño estudio que instalo en la sala donde tiene lugar la fiesta. Me adapto a las fases de la ceremonia, a la cronología de la fiesta. La novia con el vestido blanco occidental y luego, según van pasando las horas, se pone ropas tradicionales diferentes y, en cada ocasión, se acerca un momento para posar para mí delante del fondo blanco<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Albertazzi, L., “Espejos, reflejos, espejismos y fotografías”, en *Exit: imagen y cultura*. [núm. 0] *El Espejo*, Madrid, Noviembre/Enero, 2000-2001, p. 90.

<sup>12</sup> Esparza, R., “Valerie Belin”, en [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/8292/Valerie\\_Belin](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8292/Valerie_Belin) (ví: 8 de marzo de 2009).

<sup>13</sup> *Apud* Smet, C. de. “Valérie en el País de las Maravillas”, en *Exit: imagen y cultura*. [núm. 0] *El Espejo*... (cit.), pp. 100-104, cita p. 102.



*Fig. 10* Fotografía de vestido de novia perteneciente a la serie *Untitled*, constituida de seis tiradas de Calais, Valérie Belin. 1996



*Figs. 11 y 12* Fotografía de novia marroquí perteneciente a la serie *Untitled* constituida de seis fotografías, Valérie Belin. 2000.





Fig. 13 *La novia*, Yolanda Gutiérrez. 2000.



Fig. 14 *Schechina*, Anselm Kiefer. 1999.

Una perspectiva muy semejante en relación al vestido de novia es la que plantea **Santiago Navarro** a través de un exuberante vestido de carácter ritual, inmaterial y frágil, vinculado al medio natural, que formó parte de la exposición presentada en la Feria Tránsito de Toledo (fig. 13) (2001) junto a otras de sus creaciones. En ésta, el cuerpo femenino, de nuevo ausente, fue sustituido por una exuberante masa vegetal compuesta de grandes flores blancas y amarillas que se expandían en torno a dicho vestido como símbolo de florecimiento y fecundidad, funcionando como poética metáfora contrapuesta a la hiriente fragilidad suscitada por la obra del creador alemán **Anselm Kiefer**, en *Schechina* (fig. 14) (1999): éste había presentado, en cambio, un vestido de novia sin cuerpo, que no obstante parecía contener a una figura femenina invisible en su interior. En lugar de una cabeza aparecía un elevado remate de alambre con un esquema geométrico realizado por medio de discos de vidrio numerados, en los que se habían inscrito los diez primeros números, en referencia a la cábala. Este vestido y el hipotético cuerpo de la novia, se hallaban a su vez atravesados por grandes cristales rotos y sucios, con los que el artista aludía a la fragilidad del amor, la ruptura de la virginidad y la de las ilusiones de la novia, a la vez que se hacía un guiño al *Gran Vidrio* de Duchamp<sup>14</sup>.

La obra del autor francés también inspira a **Rebecca Horn** para la instalación *La Máquina Novia Prusiana* (1988), en la que propone una novia, en esta ocasión mecanizada, y a la que acompaña una descripción: “La máquina-novia prusiana/ un brazo/ tres piernas /eyaculando azul de Prusia/ sobre las novias”.

[...] esta vez la máquina es una mujer, una novia, que parece apropiarse irónicamente del poder masculino que le da derecho a pintar<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Ramírez, J.A., *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003, pp. 155-156.

<sup>15</sup> Núñez, M., “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar”, en Gómez Molina, J.J. (coord.), *Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 443-465. cita pp. 455-456.



Otro planteamiento que se va a comentar es el de **Elena del Rivero**, quien en varios de sus proyectos profundiza en el tema de la novia, como es el caso de la instalación *La Perfecta Casada*<sup>16</sup>(fig. 15, fig. 16), realizada en el Aula Fray Luis de León, y que formó parte de la exposición presentada el 17 de Mayo de 2002, en el edificio histórico de la Universidad de Salamanca, el cual sirvió de escenario para ésta y otras dos instalaciones. Esta instalación –resultado de una *performance* con novia incluida– tiene lugar en un mítico espacio académico que alberga un enorme manto de novia de 19 metros de largo de una perfecta casada, el cual fue confeccionado durante meses uniendo mediante hilos y perlas las páginas de unas copias del libro *La Perfecta Casada*, tratado epistolar sobre el matrimonio que Fray Luis de León escribió en 1583 como regalo de bodas a María Varela de Osorio. En la exposición, este manto y un velo azul surgen de una ventana, esparciéndose por los bancos del aula mediante una vistosa composición de plegados barrocos.

En esta instalación se ha observado cierta ambigüedad, ya que, a la vez que podría ser planteada como cierto homenaje a una víctima de la inquisición, a través de su obra **Elena del Rivero** buscaría cuestionar el peso de la tradición matrimonial, y denunciar la nefasta influencia ejercida por el discurso patriarcal en lo que a esta tradición y a la sumisión de la mujer se refiere: es decir, que para este proyecto **Elena del Rivero** parte del arquetipo literario de Fray Luis de León con la intención de plantear una reflexión poética acerca de un tema esencial en su trabajo, como es el del destino asociado a la feminidad.

A este respecto, otra interpretación reivindicativa acerca del tema de la novia sería la planteada por **Rosemary Laing** en la serie fotográfica



Fig. 15 *Performance* realizada por Elena del Rivero en el Aula Fray Luis de León del edificio histórico de la Universidad de Salamanca. 2002.

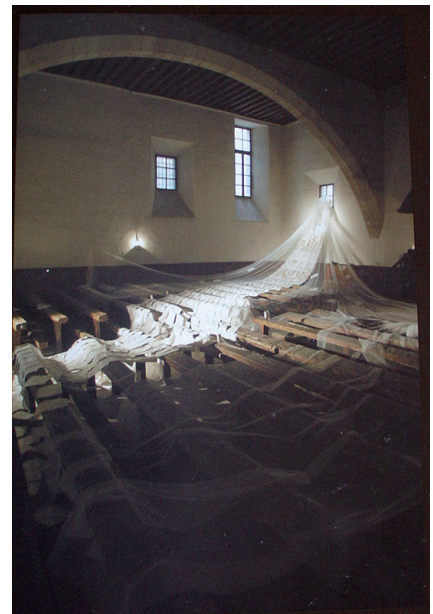


Fig. 16 Exposición del manto de La Perfecta Casada. 2002.

<sup>16</sup> Esta obra de Elena del Rivero surge fruto de la *performance* comentada en el capítulo IV.2.5.

*bulletproofglass* (fig. 17, fig. 18, fig. 19) (2002), en la que expone su propio concepto de la novia desde el aspecto casi cinematográfico, entre lo real y lo ficticio, de una secuencia narrativa protagonizada por ella misma vestida de novia.

En la primera fotografía de la serie, la artista aparece suspendida en el vacío como volando sobre un cielo tormentoso, por medio de una escena semejante a la del imaginario propio de la iconografía celestial barroca; sin embargo, a medida que avanza la secuencia se observa en esta novia un nuevo sentido, ya que a esta imagen le sigue otra de mayor potencia emotiva, donde la protagonista aparece salpicada de sangre, quizás por la herida de un disparo, como si de un pájaro herido se tratara; para llegar a la última de las secuencias, que podría ser interpretada como una novia ya muerta y descendiendo precipitadamente al vacío, una novia volando en un espacio vacío, cuyo fuerte sentido metafórico invita a cuestionar los posibles simbolismos implícitos en esta imagen.

Sin embargo, aparte de la fuerza dramática de estas imágenes, cabría también destacar otros aspectos como el de la utilización que esta artista hace de una estética compositiva próxima a los montajes cinematográficos, con la que pretende plasmar, una realidad cercana a lo fantástico e inexplicable: localización de escenario-paisaje, vestuarios, construcción de decorados... que transmiten al espectador una mezcla de placer estético y desasosiego, pues estas enigmáticas secuencias “cinematográficas” en torno a la novia, muestran a ésta formando parte de una escena surrealista semejante a la imagen de Ofelia, que induce a observar en ella una sugerente historia. La imagen de la novia presentada por **Rosemary Laing**, plantea pues posibles lecturas asociadas a un simbolismo de liberación de lo femenino, donde aspectos en relación con la identidad individual constituyen una parte esencial del proceso<sup>17</sup>.

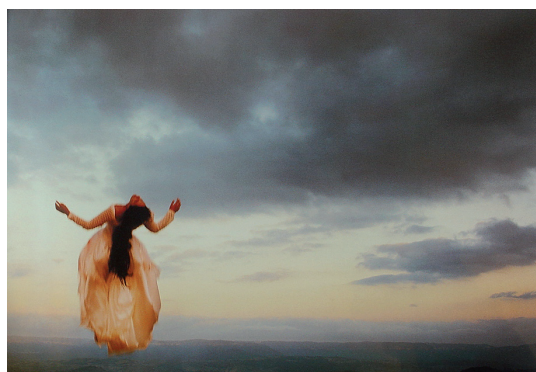


Fig. 17, 18 y 19 Serie *Bulletproofglass*. Rosemary Laing. 2002.

<sup>17</sup> Panera Cuevas, F. J. “[Texto introductorio]”, en Alexander, G. y Panera Cuevas, F. J. (coords.), *Rosemary Laing* [Catálogo de exposición], Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2004, pp. 3-6, cita pp. 3-4.

¿Quién es esa novia?, ¿Está viva o está muerta? ¿Es feliz o desgraciada? ¿Es una víctima o una mujer dueña de su destino que se deja caer; que cae y cae por caer?<sup>18</sup>.

Esta alusión al tema de la novia como símbolo de esperanza y felicidad, en ocasiones fracasada, va a ser inseparable del discurso de la artista brasileña **Beth Moysés**, quien utiliza dicho recurso estético y simbólico para plantear unos conceptos de fuerte contenido feminista que obligan a reflexionar acerca de un tema tan actual como el de los malos tratos, si bien, además de los vestidos de novia, **Beth Moysés** utiliza también otros elementos como el bordado o los objetos procedentes del ajuar, que entiende como símbolos de la condición femenina, y a través de los que propone toda una serie de rituales de liberación con respecto al vínculo sentimental que aquellos ejemplifican. A partir de estos conceptos propone proyectos como el de la *performance* *Reconstruyendo sueños* (fig. 20, fig. 21), que la artista lleva a cabo en lugares como São Paulo, Brasilia, Madrid, Las Palmas de Gran Canaria, Sevilla o Cáceres, donde el 8 de marzo de 2007 fue incluida en la programación organizada por Instituciones y Colectivos que conmemoraban el Día Internacional de la Mujer.

En esta ocasión, las encargadas de representar la versión cacereña del proyecto artístico de denuncia a la violencia de género, fueron cerca de cien mujeres procedentes de diferentes colectivos locales (desde mujeres pertenecientes a la Asociación de Viudas, hasta Mujeres Progresistas, profesoras, o reclusas del centro penitenciario) que, vestidas de novias con trajes usados —y que por lo tanto habían cumplido su función matrimonial—, llevaron a cabo un desfile por las calles de la ciudad que, a la vez que artístico y poético, resultaba de gran impacto visual, y suponía un acto de denuncia hacia la violencia sexista.

Este desfile callejero de novias de blanco comenzó en el centro de la ciudad, y al alcanzar el lugar de destino, cada una de las participantes reprodujo en sus guantes, y con ayuda de hilo y aguja, la letra *M* la palma de la mano, para a continuación arrojarlos al suelo como metáfora del cambio voluntario de destino: planteaban así un acto que, a la vez que artístico, servía como protesta o denuncia social, y como actividad



Fig. 20 *Reconstruyendo sueños*. Performance realizada por Beth Moysés en Cáceres. 2007.



Fig. 21 *Reconstruyendo sueños*. Performance realizada por Beth Moysés en Palma de Mallorca. 2004.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 4.



de liberación personal tanto interior como colectiva. Según declara la propia artista:

Reconstruyendo sueños hace referencia al afecto y al amor de pareja y a la discriminación, supeditación, dominación e incluso malos tratos que en muchísimas ocasiones sufren las mujeres y que se esconde bajo ese amor. Es una acción artística, pero también un acto de protesta y denuncia social, así como una actividad terapéutica de liberación personal interior y colectiva<sup>19</sup>.

Otro de sus proyectos, también fundamentado en el vestido de novia, es *Lecho Rojo* (fig. 22), una videoinstalación que documenta la *performance* realizada por la artista en el DA2 de Salamanca, y con la que de nuevo pretendía implicar emocionalmente tanto a los espectadores como a las participantes activas, que en este caso fueron un conjunto de diez mujeres de diferentes edades que se presentaron voluntarias a la convocatoria.



Fig. 22 *Lecho Rojo*. Performance realizada por Beth Moisés en el DA2 Salamanca (España), el 12 de junio de 2007.



Fig. 23 *Lucha*, Beth Moisés. 2000.

En el transcurso de los treinta minutos que duró la *performance*, las participantes se hallaban sentadas en círculo y envueltas por tejidos blancos, y en el centro fueron depositados más de veinte kilos de pasta de pintalabios de color rojo que estrecharon y untaron por su cuerpo. Acto este con el **Beth Moisés** buscaba que éstas se pusiesen en conexión mental con aquellos seres a quienes habían amado u odiado, llegando en algunos casos a alcanzar un estado próximo al trance. Esta pasta la modelaron esculpiendo un corazón, que a continuación devolvieron al centro de donde vino. Acerca de esta *performance* la artista comenta:

Como si esculpiera un nuevo órgano, una nueva pulsación, una nueva circulación que empieza con la circulación generada entre ellas y que va hasta la circulación interna de cada una, escuchando el sonido overtone, sonido que produce un cambio en el chacra, equilibrando el chacra del corazón<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Moisés, Beth., Torrejón, M.J., "Cien mujeres vestidas de novia salen esta tarde a la calle para denunciar la violencia sexista" en, Diario Hoy, 8 de marzo de 2007, Cáceres, [http://www.hoy.es/prensa/20070308/caceres/cien-mujeres-vestidas-novia\\_20070308.html](http://www.hoy.es/prensa/20070308/caceres/cien-mujeres-vestidas-novia_20070308.html) (ví: 29 de abril de 2008).

<sup>20</sup> Moisés, B., "Lecho Rojo" en *AlterArte. Festival de Arte Emergente Región de Murcia*, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes, Murcia, núm.1, 7 octubre, 2007, p. 8.

En otra de sus *performances*, igualmente centrada en la poética de la memoria, **Beth Moysés** viste a un grupo de mujeres, esta vez maltratadas, con los vestidos que usaron usado el día de sus respectivas bodas para, a través de éstos, y con la misma intención terapéutica y reivindicativa que el resto de su trabajo, experimentar ese afecto fracasado que las retiene y liga su memoria a un sueño deshecho. La artista emplea también el vestido de novia, de forma menos explícita, en *Lucha* (fig. 23) (2000), obra en la que éste es sustituido por unos guantes de boxeo forrados con un tejido blanco y bordado, proveniente de un traje de novia, de forma que en este caso, la artista convierte a un material con un tipo de connotación romántica, poética y delicada, en un objeto vinculado a la violencia (en este caso, la de algunas relaciones sentimentales), con el objeto de provocar, cierto sentimiento de empatía y comunicación propio de una intimidad compartida.<sup>21</sup>



Fig. 24 *La novia del mar*. Performance de Concha Mayordomo llevada a cabo por los bailarines Inmaculada Lancho y Sancho Nadal en el Teatro de Madrid el 2 de abril del 2009.

Una perspectiva muy semejante es la que **Concha Mayordomo** plantea en el extenso proyecto titulado *Un vestido dos vivencias*, que se constituye de diversas propuestas, como la de la *performance* *La novia del mar* (fig. 24), o aquella surgida a raíz de una petición del gabinete de psicólogos que en esos momentos se encontraban trabajando con diferentes mujeres en la Casa de la Mujer de Alcobendas (Madrid). Se trataba de que éstas rompiesen con lo que hasta entonces había constituido sus vidas, para poder afrontar una nueva vivencia, proceso que **Concha Mayordomo** expresa a través del más indiscutible símbolo de la mujer casada, el vestido de novia, al que de nuevo transforma en objeto artístico, si bien en este proyecto tendrá tanta importancia el resultado final como el proceso, un proceso a partir del que surge una *performance* que la artista plantea como denuncia, y cuyos elementos claves son:

El maniquí que espera  
La figura de la novia  
El despedazamiento del vestido  
La composición  
El cuadro definitivo

Las fases y el resultado final del proyecto fueron presentados el 8 de marzo del 2006, Día Internacional de la Mujer, en el Auditorio-Teatro de Alcobendas, por medio de un elaborado proceso que se desarrolló a partir de cuatro vestidos de novia dispuestos sobre maniqués de sas-

<sup>21</sup> Giménez Tanzi, M. R., *op. cit.*, p. 12.



tre, y que se mostraban como convidados inmóviles de una acción en la que **Concha Mayordomo** actuaba como “sacerdotisa”. En un lugar más apartado se exponían cuatro cuadros-patronos realizados con una *toile* gemela: se trataría de la *Novia de Porcelana*, que surgió como resultado definitivo de todo el proceso anterior, y que una vez terminada llevaría por título *Novia de Cristal*<sup>22</sup>.

Otro de sus trabajos en este sentido es *Caprichos*, una serie compuesta de piezas como *La Novia de la Catedral* (2007), *Pequeña Emperatriz* (2006) o *Novia de Alfonso XII* (2006), que la artista realiza con telas y otros elementos pertenecientes a trajes de novia, con material sobrante de obras anteriores o procedente de los talleres de confección, y que introduce en cuadros de pequeño formato para, desde un punto de vista alegre y desenfadado, narrar situaciones o anécdotas relacionadas con la ceremonia nupcial, con las que reflejar simbólicamente el estado de felicidad de la futura esposa.

Transmutación es lo que nos trae hoy aquí. Al conjuro del “cristal”, transparencia mutada de la sílice opaca; fragilidad de eterno retorno por efecto sobre la tierra del fuego, del aire y del agua. Al conjuro igualmente de la “novia”, tránsito de crisálida entre niña y mujer.

Transmutación es lo que hoy evoca, invoca -convoca- Concha Mayordomo, oficiando su alquimia con los restos de un envoltorio que fue piel por unas horas de novia fugaz y roto, después, en mil cristales mil veces recompuestos por un efecto de pasión, de imaginación y el rocío de muchas auroras.

Aquí nos deja Concha muestra de su obra, de piel hecha y en piel reconvertida, como un milagro plástico en la linde -ay, frontera lábil que no es de uno ni de otro, a los que separa; que es de los dos, a los que une- de superficie pictórica y bajorrelieve esculpido.

También M. Duchamp alertaba del excesivo deslumbramiento retiniano: no haya aquí temor. Aproximémonos a estas “novias de cristal” con la retina confiada para recibir su caricia... y con la mano abierta para devolverla<sup>23</sup>.

Del extenso proyecto *Un vestido dos vivencias* forma también parte una serie en la que de nuevo la artista plantea la transformación de estos trajes blancos en un objeto artístico con el que de nuevo expresa toda una serie de sentimientos, entre el arte y la denuncia social, sobre el

<sup>22</sup> Esta información es un resumen del dossier que Concha Mayordomo utilizó para la *performance*, y cuyo contenido ha sido facilitado por la artista para esta investigación.

<sup>23</sup> Ramos, J., “Novia de cristal”, en <http://www.conchamayordomo.com/performance.html> (vi: 23 de mayo de 2008). Información extraída de la página web de la artista.

símbolo por excelencia de la mujer casada. Esta serie formó parte de la exposición *Mujeres de blanco*, presentada en el Museo del Traje de Madrid (CIPE) en 2008<sup>24</sup>. Como elemento fundamental, **Concha Mayor-domo** empleó diferentes vestidos de novia donados por las mujeres que en su día los lucieron, y que a modo de ilustración mostraban las fuertes vivencias personales que se hallaban indisolublemente unidas a las telas, a los vestidos, a los que la artista logra dotar de una segunda vida para que hablen de las historias de esas mujeres: una virgen gitana, una novia atrapada, una maltratada, una novia mariposa, otra novia arrepentida que había decidido cambiar su vida, una novia de pasarela, o la novia cosmopolita...

Este icono simbólico, inscrito en la cultura y la sociedad, servirá, pues, en el contexto artístico, como eficaz herramienta reivindicativa con la que expresar determinados conceptos pertenecientes al contexto del arte feminista. El traje de novia se convierte, así, en una imagen de gran fuerza enigmática, inspiración y diálogo para determinados artistas, en su mayoría mujeres. De ahí que lo hayan elegido para darle forma e interpretarlo en sus respectivos discursos, cuyo nexo será el de una mirada y una reflexión común acerca de la feminidad y la conciencia de los lazos que unen historias íntimas y sociales. El traje de novia constituye la trama de múltiples rituales reinventados: los de la memoria, los iniciáticos de pasaje y las manifestaciones vitales de fecundidad, que quedan expresados por medio de instalaciones, escenificaciones o *performances*, en las que el vestido y los objetos vinculados a él constituyen la clave fundamental del relato.

<sup>24</sup> Esta exposición, planteada desde una perspectiva histórica, consistió en una numerosa colección de trajes de novia (treinta y cinco vestidos en total) de los siglos XIX, XX y XXI, junto a un audiovisual en el que se mostraba el resto de la colección, que por razones de espacio no pudo ser expuesta, y que en conjunto formaban una extensa muestra con la que se daba a conocer la historia de la moda en España a través del vestido de novia, un vestido que se presenta como importante objeto simbólico, como una segunda vida, alejada de la fugacidad de su uso oficial. Ver Información extraída de la página web. del Museo del Traje de Madrid con motivo de la exposición. <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=358&ruta=3,16> (ví: 13 de Marzo 2008).



## IV.2.7.

### *Cuerpos protésicos y robotizados actuales. El cuerpo post-humano*

*Lo que resulta innegable es que nosotros somos cada vez menos humanos, y las máquinas, por contra, cada vez se asemejan más a nosotros<sup>1</sup>.*

En el contexto de la plástica contemporánea posterior a los años ochenta, una de las principales estrategias o *leitmotivs* es la del disfraz robótico y la creación de *liftings* electrónicos, fruto de la combinación entre diversas imágenes con las que se crea un nuevo ser que no es sino expresión del cuerpo post-humano, y en este contexto resulta muy significativo el que haya tantos artistas que recurren de nuevo al cuerpo como motivo fundamental de su obra. Este retorno a lo carnal y a la representación del cuerpo se encuentra, en muchas ocasiones, vinculado al uso de estrategias de manipulación digital, a lo que cabría añadir que algunos de los artistas actuales que trabajan en esta línea convierten a sus monstruosas manipulaciones digitales del cuerpo, en una constante reflexión sobre la disolución del yo y la desposesión física de *un cuerpo que debe ser reconstruido*<sup>2</sup>.

Este cuerpo cibernético, fruto de la unión del hombre y la máquina, surge pues a partir de las últimas generaciones de artistas, quienes buscan nuevas combinaciones entre lo que se podría considerar como uno de los elementos básicos del ser humano, su propia carne, y lo último en informática, haciendo de la tecnología digital su herramienta de trabajo.

<sup>1</sup> Josu Rekalde, et. al., *Lo tecnológico en el arte: de la cultura vídeo a la cultura ciborg*.

<sup>2</sup> Córdoba Guardado, S., *La representación del cuerpo futuro*, Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 506. Tesis publicada en el repositorio institucional Eprints complutense.

Este proceso de desmaterialización en el arte se aleja de la intención primitiva del arte exclusivamente matérico y escrito, el trazado en lo material: pinturas rupestres y tatuajes, y llega hasta la difusa imagen virtual no marcada en una superficie inalterable. Lo que ha sido llamado “movimiento de re-tribalización del planeta” parece asumir la posición de lo humano en lo humano que ya es vestigio, la reinención de lo humano a través de la carne y su manipulación escrita, evidenciando el soporte físico sobre físico sobre la mente inmaterial. Lo accesible es el cuerpo que puede modificarse como forma de expresión para ser leído por otros<sup>3</sup>.

En este contexto la cibercultura supone, entre otros aspectos, el de superar las limitaciones que la naturaleza ha impuesto sobre el cuerpo físico, ya que el avance tecnológico permite que aquellas estrategias que hasta ahora pertenecían al mundo de la imagen, como es la manipulación, la clonación, etc., tengan un importante papel en la remodelación de nuestros cuerpos físicos, cuyos límites realidad/ficción se comienzan a difuminar, lo que lleva a que actualmente estemos aproximando cada vez más nuestro cuerpo al mundo de nuestro imaginario.

En la sociedad actual uno de los intereses fundamentales a nivel físico es el de la manipulación de la propia imagen, aspecto éste en el que algunos de los artistas a estudiar profundizan, tanto por medio del retoque digital a través de software específico, como sobre la propia piel, y entre cuyos objetivos se halla el de la reflexión de aspectos en torno a la identidad, o el de la crítica hacia la excesiva preocupación o control del aspecto físico. Es decir, el culto al cuerpo y la búsqueda del cuerpo perfecto, preocupación ésta que se ha convertido en una constante ya habitual de nuestra sociedad como escape al cuerpo mortal.

También la reproductibilidad tiene su reflejo en el arte, constituyendo ésta una característica fundamental de las imágenes digitales a través de técnicas y aplicaciones informáticas con las que se crea una tecno imagen realista, exacta a los patrones del ser humano, y cuyo resultado es de nuevo el de un híbrido que en muchas ocasiones ofrece la posibilidad de interactuar gracias a su base de datos. Aspecto éste que en la vida real, y sobre el propio cuerpo, se hace posible gracias a los avances en la investigación genética, los cuales avecinan una próxima clonación, la de la raza humana, pues en este intento por prolongar al ser humano a través de la tecnología, la ingeniería genética constituye una de las fórmulas contemporáneas más significativa, contexto éste en el que Gonzalo Prieto distingue tres tendencias:

- Prolongación del yo gracias a las técnicas de clonación.
- Prolongación del cuerpo en su plenitud física por medio de la cirugía estética.

<sup>3</sup> Aguilar García, T., “Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. 17, 2008. 1, pp. 1-9, cita p. 7.



- Prolongación de la vida a través de la reconstrucción del cuerpo mutilado y de los trasplantes de órganos<sup>4</sup>.

A esto habría que añadir el anhelo actual por transgredir la naturaleza carnal de nuestro cuerpo prolongándolo o anunciando su obsolescencia, y cuyo interés va en muchas ocasiones dirigido a lograr que éste se aproxime, cada vez más, al carácter permanente de la máquina, a convertirlo en inmortal, en ciborg.

El cuerpo cyborg se plantea como intervención o aplicación de partes a un todo, con la idea de suplir/parchar o aumentar/extender potencialmente capacidades meramente corporales, emotivas y sensitivas<sup>5</sup>.

También existe la perspectiva inversa, la de intentar aproximar la máquina al cuerpo, aspecto éste que implica una redefinición de lo corpóreo. Una importancia del cuerpo tecnológico que se debe a que en los últimos años, en las prácticas artísticas, se han desarrollado con especial interés las temáticas vinculadas a la relación del cuerpo con la tecnología, el tratamiento de la robótica y su desenvolvimiento social.

Lo que resulta innegable es que nosotros somos cada vez menos humanos, y las máquinas, por contra, cada vez se asemejan más a nosotros<sup>6</sup>.

En lo que se refiere al término ciborg, éste hace referencia a un ser formado por materia viva y dispositivos electrónicos<sup>7</sup>, procede del inglés *cyborg*, abreviación de organismo cibernético (*cybernetic organism*), y surge en los años sesenta para describir la fusión de la tecnología con el cuerpo humano. Esta figura del ciborg, expresión de la idea de sustitución de partes del cuerpo humano por componentes artificiales, surge pues fruto del desarrollo de la tecnología moderna, y a diferencia del autómatas lleva implícita la combinación o síntesis entre el cuerpo y la máquina.

En este contexto cibernético, y por la fuerte influencia que han ejercido sus reflexiones sobre el contexto artístico, cabría comentar algunos de los planteamientos de Donna Haraway, para quien la figura del ciborg es un híbrido entre máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción, que funciona como metáfora de en qué se está convirtiendo la sociedad posmoderna, pudiendo aquí comentar también su *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx* (1985), en el que, como su título indica, Haraway plan-

<sup>4</sup> Gonzalo Prieto, P., *Zombis, castrados, mantis y deformes: Notas para una exploración de la postfotografía: la confluencia de "lo fantástico, lo real y lo siniestro" en la obra de Calum Colvin, Jeff Wall e Inez van Lamsweerde*, Amuca. Asociación Murciana de Críticos de Arte, Murcia, 2003, pp. 22-23.

<sup>5</sup> S. a., "Cuerpo Híbrido-Cuerpo Cyborg-Cuerpo Remixado", en <http://laspost.wordpress.com/2006/05/27/cuerpo-hibrido-cuerpo-cyborg-cuerpo-remixado/> (vi: 20 de abril de 2010).

<sup>6</sup> Rekalde J., *op. cit.*, p. 39.

<sup>7</sup> *Diccionario de la Real Academia Española* en su versión online. [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=ciborg](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=ciborg)

tea un discurso ideológico fundamentado en la creación de un mundo sin géneros, cercano al terreno del comunismo y el feminismo, y en el que se defiende la confusión de fronteras entre lo orgánico y la máquina<sup>8</sup>. Una relación entre máquina y mujer limitada en un pasado y que, como se verá, se está abriendo nuevos caminos en las prácticas artísticas.

Esta figura del ciborg genera, por lo tanto, una ambivalencia de sentimientos fruto, por un lado, de la fascinación que ejerce sobre el hombre su superación con ayuda de la tecnología y, por el otro, de la aversión, la tecnofobia, indisociable de la sociedad, convirtiéndose ésta en uno de los iconos genuinos, y evolucionando hasta nuestros días donde en torno a ella se han desarrollado multitud de representaciones gráficas y visuales que han transformado la idea de lo humano. Tal es el caso del enorme protagonismo que esta figura asume en el arte *performativo* de los años ochenta y aun antes, periodo éste en el que serán numerosos los ejemplos de cuerpos extendidos, prolongados... por medio de prótesis.

Aunque la técnica ha estado unida a la evolución del ser humano desde que el mundo es mundo, no hace demasiadas décadas que la tecnología se ha unido al cuerpo humano; la antropología y la historia económica pueden dar cuenta de los usos técnicos del utillaje extra corporal como elemento esencial del desarrollo humano, pero sólo desde el arte y la cultura popular se ha entendido la importancia de los artefactos tecnológicos intracuerpo en la evolución psicológica de la especie<sup>9</sup>.

Y si bien el carácter protésico o robótico constituye el motivo común de todas las obras a comentar, entre ellas existe una serie de afinidades temáticas que lleva a agruparlas dependiendo de la base estética y conceptual del discurso. Desde esta perspectiva, el primer punto a exponer es el de la transformación literal del actante, generalmente el propio artista, en un cuerpo ciborg mezcla de carne y metal, aspecto éste del que primero se plantean algunos ejemplos pertenecientes al ámbito del dibujo, el cómic y el diseño, donde esta temática ha sido ampliamente utilizada. A continuación se pasa a comentar la obra de determinados artistas basada en la transformación de ellos mismos en cuerpos robóticos, en ciborgs, a través del disfraz, y cuyo uso de la tecnología digital les lleva en algunos casos a introducirse como cuerpos robóticos artificiales en un paisaje simulado. Para finalizar, en este punto se incluyen una serie de propuestas, también fundamentadas en la estética protésica y robótica, pero cuyos conceptos se apoyan en una perspectiva de crítica y reivindicación feminista.

El segundo punto a desarrollar se centra en una exposición de proyectos orientados no tanto al contexto cibernético, sino a la experimentación y prolongación corporal.

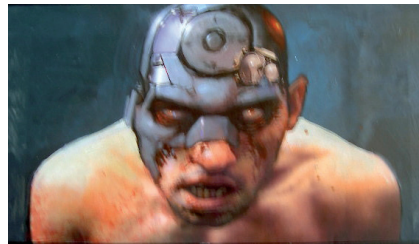
<sup>8</sup> Haraway, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 251-253.

<sup>9</sup> Sánchez Navarro, J., *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 74.

El siguiente punto a exponer es el de las propuestas realizadas por algunos artistas en el terreno robótico, las máquinas robóticas, que en muchas ocasiones funcionan como réplicas o sustitutorias de lo humano, de ahí que sean también aquí objeto de interés.

A continuación, otro punto a abordar es el de una serie de proyectos realizados no tanto en el campo real sino en el virtual, a través de programas informáticos específicos para la creación y el retoque de imágenes digitales fijas o en movimiento, de nuevo orientadas a la reproducción virtual, post-humana, en ocasiones robótica y de rasgos humanoides.

Y, por último, se pasa a citar brevemente el desarrollo de este tipo de temática, la del cuerpo post-humano, en el terreno escultórico.



Figs. 1 y 2 *Mean machine*, Chris Cunningham.

Comenzando por el primer punto, estos superhéroes y seres cibernéticos e híbridos de carne y metal, no sólo están presentes en el papel, sino también en el mundo literario, en el cinematográfico a través de un despliegue de medios de última generación, o en el artístico, contexto éste en el que esta temática va a ser abordada bajo nuevas formas que implican la existencia de corporalidades altamente tecnológicas, y que darán lugar a nuevos conceptos en torno a la idea del cuerpo y las experiencias cotidianas. Una temática, la del ciborg, que ha sido y es ampliamente representada a través del cómic de ciencia ficción, especialmente en el norteamericano con sus personajes superhéroes, y posteriormente también trabajada en otras disciplinas como es el caso de la ilustración fantástica, el diseño o el *body art*, que harán de ésta un subgénero característico de la cultura.

La primera representación gráfica del ciborg fue la ilustración creada por **Fred Freeman** en 1960 para el artículo *"Man remade to live in space"* del número de julio de la revista norteamericana *Life*, y a partir de ésta surgen numerosas y variadas representaciones sobre el tema, como las planteadas por **Kevin Murphy**, quien trabaja en el ámbito de la ciencia ficción ilustrando siniestros retratos del ciborg; o la interpretación del ciborg femenino planteada por el japonés **Hajime Sorayama** a través de la representación estereotipada de diferentes mujeres con atributos mecánicos<sup>10</sup>.

En este ámbito del cómic cabría también comentar la adaptación de la conocida novela ciberpunk *Neuromante*, de William Gibson, o el ciborg

<sup>10</sup> Arenas Orient, C. *El mundo de H. R. Giger*, Tesis publicada en la Universidad de Valencia, 2004, p. 573.

*Mean machine* (fig. 1, fig. 2) creado por uno de los grandes innovadores del videoclip en los años noventa, Chris Halls, seudónimo utilizado por **Chris Cunningham**. *Mean machine* es un personaje híbrido que deberá luchar contra el juez Dredd en *Judge Dredd* (Danny Cannon, 1995), y que en su adaptación al medio cinematográfico fue diseñado con caucho, aluminio y pedazos de plástico, con un brazo mecánico unido por un arnés, un denso maquillaje y varias prótesis metálicas en el pecho y en el cráneo que envolverán el cuerpo del actor. Desde esta perspectiva **Chris Cunningham** ha colaborado también realizando los efectos especiales de diversas películas fantásticas como *Hellraiser 2* (1988), *Alien 3* (1992) o *Alien Resurrection* (1997).

Amo la anatomía. Amo la forma humana, siempre lo he hecho. Por eso me metí en la pintura y escultura, por eso empecé a hacer prótesis y por eso empecé a hacer películas sobre cuerpos [...]<sup>11</sup>.

Cabría también aquí hablar de la obra de **H. R. Giger**, pionero en la expresión visual del cuerpo tecnológico, para la que inventa aparatos mecánicos y máquinas fantásticas que representa incrustados en el cuerpo humano, sentando así las bases de su estilo biomecánico. **H. R. Giger** recurre frecuentemente a esta temática en su producción gráfica, escultórica y arquitectónica, en la que plasma a unos personajes ciborg, mitad humanos mitad robóticos, e inmersos en su peculiar universo. De su gran atracción por esta temática subyace cierto carácter monstruoso procedente de su visión del ser humano subyugado por la máquina y la realidad artificial. Tal y como comenta Carlos Arenas en su tesis:

Le fascina la relación hombre-máquina y piensa que las máquinas son beneficiosas para el hombre como queda demostrado con el marcapasos, los órganos artificiales o el sistema de visión Dobelle para ciegos, así como productos industriales como las prótesis. Pero sin embargo las visiones que presenta, sobre todo en sus dibujos y pinturas, son terroríficas, apocalípticas en muchos de los casos, y hablan de un presente y de un futuro horrible, plagado de creaciones monstruosas en el que no se aprecia una relación idílica precisamente entre la máquina y el hombre, sino más bien una dominación o esclavitud<sup>12</sup>.

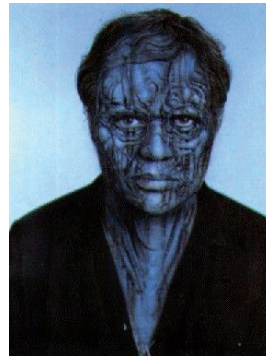
Es a partir de los años sesenta cuando **Giger** comienza a dibujar sus primeros *biomecanoides*, unos seres surgidos fruto de la simbiosis o unión del cuerpo humano con maquinarias industriales, con trozos de metal y aparatos que se integran en el mismo, y que harán de éste una criatura emblemática y espectral perteneciente a la iconografía del artista. Unos seres de carácter surrealista a la vez que monstruoso, como surgidos fru-

<sup>11</sup> Panera Cuevas, F. J., "Chris Cunningham. Come to Daddy", en Wagner, H. y Panera J. (coords.), *Chris Cunningham* [Catálogo de exposición], Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2004, pp. 8-11, cita p. 8.

<sup>12</sup> Arenas Orient, C., *op. cit.*, p. 211.

to de la manipulación genética y las técnicas de clonación, y realizados yuxtaponiendo objetos, formas y superficies orgánicas e inorgánicas, a partir de los que **Giger** desarrolla el concepto del ciborg.

A su vez, esta amplia gama de *biomecanoides* y estructuras biomecánicas se hallan en estrecha relación con la literatura ciberpunk y el cine de ciencia ficción de los ochenta, tal y como se evidencia en la versión avanzada del ciborg que el artista plantea en la serie *New York City* (1981), o en el autorretrato que realiza en 1981, en el que muestra su propia autotransformación en ciborg (*fig. 3*), y que forma parte de sus reflexiones en torno a la transformación a la que está siendo sometido el cuerpo humano, y la influencia de la tecnología en la época posmoderna. Por lo que se podría decir que en su obra esta figura, la del ciborg de ficción, funciona como metáfora de en lo que se puede llegar a convertir la sociedad actual.



*Fig. 3* Autorretrato de Giger, 1981.

En este contexto de transformación corporal, un referente fundamental es el artista australiano **Stelarc**, uno de los máximos exponentes del *body art* cibernético, que ha considerado la posibilidad de que el cuerpo sea trascendido por la implantación tecnológica, de ahí que llegue a afirmar que “EL CUERPO ESTÁ OBSOLETO”<sup>13</sup>.

Hacia los años sesenta, antes de que el concepto de realidad virtual se hiciese conocido, y por medio de instrumentos de simulación caseros, **Stelarc** comienza a realizar sobre su propio cuerpo un proceso de experimentación tecnológica a través del cual tratará de crear a un nuevo ser, un ser post-humano. Es decir, un híbrido entre el hombre y la máquina, para el que parte de la idea de que la inteligencia y las sensaciones vienen determinadas por la estructura fisiológica, de forma que si ésta se modifica, se llega a obtener una percepción alterada de la realidad, conceptos éstos a partir de los que desarrolla la estética protésica que le ha llevado a ser definido como escultor genético<sup>14</sup>.

Es en los años ochenta cuando **Stelarc** comienza a realizar la serie de *performances* en las que alcanza la apariencia de híbrido hombre-máquina con la que es conocido, y que funcionan como metáfora del futuro del hombre, hallándose a su vez vinculadas a la idea de dolor y sacrificio que en algunos de sus proyectos ha llegado a hacerse insoportable. Tal es el caso de la serie de veinticinco *Suspensiones* (1976-1988) en las que

<sup>13</sup> Dery, M., *Velocidad de escape: la cibercultura en el final de siglo*, Siruela, Madrid, 1998, p. 183.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.165.





Fig. 4 *Manos escritoras*, Stelarc, Maki Gallery, Tokyo. 1982.



Fig. 5 El Brazo virtual de Stelarc clonado en el ciberespacio.

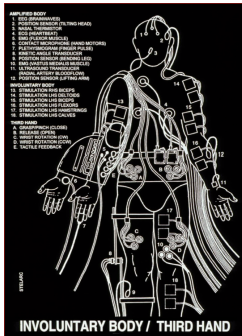


Fig. 6 Esquema de Cuerpo amplificado/Tercera mano/ Brazo virtual, Stelarc, 1995.



Fig. 7 Proyecto de animación virtual *Prosthetic Head*, 2002-2003.

agujereó su propio cuerpo, quedando suspendido en diferentes lugares con el objeto de distanciarse de su propia existencia física. De ahí que hable siempre de “el cuerpo” y nunca de “mi cuerpo”, ya que se centra en la idea de una evolución mediante un cuerpo colonizado por las máquinas.

Si las suspensiones eran una suerte de lecciones sobre los límites físicos y psicológicos del cuerpo terrestre, las acciones cibernéticas de Stelarc son los últimos ensayos antes de la evolución post-humana<sup>15</sup>.

A partir de estos conceptos, **Stelarc** experimenta con toda una serie de estrategias *performativas* con las que buscará suplir las limitaciones de su propio cuerpo y llegar a lo que denomina como *performance* biónica<sup>16</sup>, en la que por medio de tecnología informática, elementos mecánicos y prótesis adheridas, reflexiona acerca de la imperfección del diseño corporal humano y su posible perfeccionamiento tecnológico, conceptos a partir de los que lleva a cabo *The Third Hand* (1981), que realiza en colaboración con Imasen Denki, y que consistía en la implantación de una mano artificial, constituida de una serie de mecanismos electrónicos dirigidos al brazo derecho, que funcionaban como extensión del hombre a través de la tecnología.

Una *tercera* mano, con la que en 1982 lleva a cabo la *performance* *Manos escritoras* (*Handswriting*) (fig. 4), en la que sus tres manos le van a servir para garabatear la palabra *EVOLUCIÓN* en un papel situado en la pared de la galería donde tuvo lugar.

Junto a este brazo protésico, cabría citar también su brazo virtual, que **Stelarc** controla mediante gestos por medio de un ciberguante, y gracias al cual llega incluso a penetrar en el ciberespacio (fig. 5, fig. 6).

Para la *performance* *Puesta en marcha/rotación: acto para un cuerpo virtual* (1993), **Stelarc** fijó a su cabeza, torso y extremidades unos sensores provenientes de un sistema de detección magnético Polhemus, a través

<sup>15</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 177-183.

<sup>16</sup> La biónica es la aplicación del estudio de los fenómenos biológicos a la técnica de los sistemas electrónicos. Ver *Diccionario de la Real Academia Española*, en su versión online. [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=biónica](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=biónica)

del cual interactuaba con un doble digital que imitaba sus gestos, dando lugar a unos complejos montajes de cuerpos reales y virtuales.

En otras de sus *performances* biónicas, **Stelarc** conecta mediante sensores su cuerpo a la red, para permitir que los espectadores actúen sobre el mismo dirigiendo sus movimientos desde sus ordenadores personales. Siendo éste un sistema de manipulación corporal fundamentado en la construcción de un *cibercuerpo*, con el que ha llevado a cabo proyectos como el de la *performance Zombies y Cyborgs. Cuerpos involuntarios, autómatas y avatar* (2004), para la que buscaba inducir a una reflexión conjunta, entre artista y público, sobre la situación de la cultura en la sociedad tecnológica contemporánea. Estos conceptos se apoyan en los planteamientos teóricos de Marshall McLuhan, quien considera que el exceso de la era de la información deja abrumado, y por lo tanto anulado, al sistema nervioso<sup>17</sup>. De ahí el interés de **Stelarc** por alcanzar la inmortalidad gracias a la sustitución permanente de los componentes de su cuerpo, es decir, por convertir al ser humano en un ciborg, en una máquina cibernética, que posibilite su adaptación a cualquier medio, y su interconexión a través de redes cibernéticas. Es decir, que se observa en la tecnología la posibilidad de reconfigurar lo que significa el ser humano. Según comenta **Stelarc**:

El cuerpo está siempre siendo aumentado por la tecnología para ampliar su rango sensorial y sus capacidades de cálculo a través de computadoras, por eso tengo siempre la sensación de que el cuerpo necesita tener unido a él tecnología, para ampliar y mejorar sus operaciones<sup>18</sup>.

Por último comentar el proyecto *Prosthetic Head* (fig. 7) (2002-2003), consistente en una cabeza avatar realizada en 3D, doble virtual de **Stelarc**, con la capacidad de hablar a la persona que le interroga. Se trata de una cabeza artificial, autómata y animada, cuyos rasgos faciales se asemejan a los del artista, y que cuenta, en tiempo real, con movimiento de labios, síntesis de conversación y expresiones faciales, que le dotan de realismo —ésta puede asentir, inclinarse o cambiar su forma de mirar—. Se trata de una cabeza protésica constituida por un sistema conversacional, que **Stelarc** pretende mejorar aumentando su base de datos para hacerla más autónoma en sus respuestas, es decir, más interactiva y convincente, hasta lograr no ser el responsable de sus respuestas<sup>19</sup>, y cuyas características, como se verá a continuación, van a ser también exploradas por otros muchos artistas. En palabras del propio artista:

<sup>17</sup> Dery, M., *op. cit.*, pp. 177-183.

<sup>18</sup> *Apud* Miss, M., "An Interview with Stelarc", Institute for New Culture Technologies (1995), en <http://www.t0.or.at/stelarc/interview01.htm> (vi: 11 de mayo de 2010). Traducción propia.

<sup>19</sup> Información extraída de la página web del artista: <http://stelarc.org/?catID=20241> (vi: 15 de febrero de 2011).

Ahora estamos construyendo una especie de sistema nervioso virtual para el cuerpo, y extendiendo una serie de conexiones externas entre cuerpos. Es en este contexto de cuerpos conectados remota y electrónicamente, que la noción del sistema ciborg es más una inteligencia distribuida que sólo una criatura hombre-máquina<sup>20</sup>.

La concepción obsoleta del cuerpo asienta, pues, la base de toda la obra teórico-artística de **Stelarc**, cuyo universo se fundamenta en ideas como la de la telepresencia y la prolongación del cuerpo a través de la tecnología, los robots biomórficos o los ciborgs mitad humanos y mitad máquina, influyendo en numerosos creadores como es el caso del artista español **Marce-lí Antúnez**, cuya línea de trabajo es muy similar.

Antiguo miembro de *La Fura dels Baus*, este artista trata también de investigar la interfaz humano-máquina en busca del híbrido entre ambos, y su interés por los robots va a constituir un tema permanente en su carrera, tanto en sus *performances* como en sus instalaciones, en las que ha hecho de su propio cuerpo y su interconexión con el público a través de la tecnología su estrategia fundamental de trabajo, convirtiéndose, con ayuda de sus disfraces protésicos, y como lo hiciera **Stelarc**, en el protagonista de unos espectáculos con los que busca aludir a la premisa de que la sociedad es ya un híbrido de carne y máquina, es decir, un ciborg. Siendo éste el tema permanente de sus *performances* e instalaciones, cuyo desarrollo depende de aspectos como el del progreso de los materiales con los que construye sus aparatos, o el avance de la inteligencia artificial.

En este punto se sitúan algunos de los conceptos que ambos artistas exploran en su trabajo, pues, como se ha comentado, este carácter robótico constituye también el fundamento del discurso de **Antúnez**, tal y como lo evidencian proyectos como el de la instalación *Automàtics* (1988), consistente en la puesta en escena de seis mecanismos sonoros ideados por el propio **Antúnez** junto a **Jordi Arús**, y que formaron parte de la *performance Suz/o/Suz*, llevada a cabo por *La Fura dels Baus*.

Tras *Automàtics* **Antúnez** concibe sistemas robóticos mucho más complejos, a partir de los que lleva a cabo proyectos como el de *Meatcanics / Máquinas de Placer* (1993), que consistía en unas esculturas mecánicas, simbiosis de lo mecánico y lo orgánico, que idea para la exposición *La vida sin amor no tiene sentido*. Ésta se constituía de tres instalaciones, cuyo resultado fue el de un total de quince esculturas de forma humana<sup>21</sup>, con cuya materia, piel y carne de cerdo, llevó a cabo otros proyectos

<sup>20</sup> Fernández Hermana, L. A., "La tecnología nos permite desprendernos de nuestra humanidad actual", en [http://www.lafh.info/articleViewPage.php?art\\_ID=513](http://www.lafh.info/articleViewPage.php?art_ID=513) (vi: 10 de julio de 2011).

<sup>21</sup> Antúnez, Marce-lí, *Performances, objetos, y dibujos*, Media Centre d'Art i Disseny, Barcelona, 1998, p. 86.

robóticos, como el de la instalación *JoAn el hombre de carne* (fig. 8, fig. 9) (1992-1993), un tosco robot forrado de carne, con forma de figura masculina de escala natural, y que se articulaba mecánicamente ante determinados estímulos externos sonoros. El propio artista comenta:

Fue curioso observar cómo reaccionaba la gente al situar este objeto en un espacio público como el del Mercado de la Boquería, en pleno centro de Barcelona. Las mujeres le gritaban, se reían frente a él, incluso alguien le cantaba por las mañanas... Resultaba interesantísimo observar ese juego. En algunos momentos esta situación expandía la pieza hacia una auténtica *performance* casual<sup>22</sup>.

Acorde con el carácter perecedero del material con el que fue construida, combinación entre lo orgánico (la piel de cerdo cosida a carne) y lo artificial (la mecánica), esta figura masculina híbrida instalada en el mercado de alimentación de la Boquería de Barcelona, fue diseñada para propiciar la participación de los espectadores, en este caso los propios transeúntes, quienes activaban sus movimientos con los diferentes sonidos que producían a su paso.

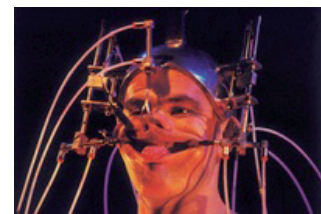
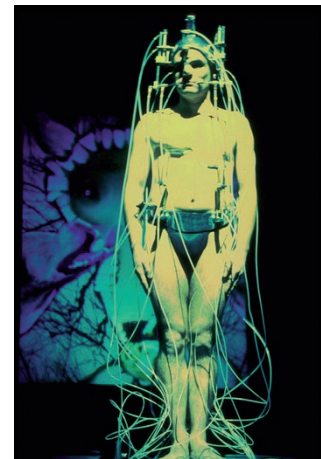
Y a raíz de *JoAn* surge *Epizoo* (fig. 10, fig. 11) (1994), una *performance*, en la que de nuevo la interacción del público adquiere una importancia fundamental, pues al igual que *Stelac*, el principal interés de **Antúnez** va a ser, el de observar la interacción de diferentes ámbitos entre sí por medio del disfraz robótico que él mismo llevaba.

Es fascinante poder trabajar en la imagen animada, intervenir en la música a partir de mi voz y que haya un control interactivo de mi propio cuerpo, es decir, ese aspecto de espectacularidad necesaria que cumple una función en el conjunto de la obra<sup>23</sup>.

Ésta fue una *performance* interactiva con la que este artista introdujo un nuevo concepto en su obra, el *bodybot* (robot de control corporal), de naturaleza exoesquelética, y consistente en una serie de meca-



Figs. 8 y 9 *Joan el hombre de carne*, Marce-lí Antúnez, 1992-1993.



Figs. 10 y 11 *Epizoo*, Marce-lí Antúnez. 1994.

<sup>22</sup> Apud *Ibid.*, p. 41.

<sup>23</sup> Apud *Ibid.*, p. 45.

nismos neumáticos que enganchó mediante moldes metálicos a su cuerpo, y que tenían la capacidad de moverle diferentes partes del mismo (nariz, nalgas, pectorales, boca u orejas). Unos mecanismos que iban conectados a un sistema de electroválvulas y relés dependientes de un ordenador, cuyo programa informático generaba su figura por medio de animación gráfica. Y de nuevo aquí la interacción del espectador es fundamental, pues durante unos 25 minutos, éste se convierte en el operador de la *performance*.

Otro de sus conocidos espectáculos protésicos es *Afasia* (fig. 12) (1998), una mezcla de *performance* interactiva, acción multimedia y espectáculo, que **Antúñez** idea después de *Epizoo*, y en la que en esta ocasión busca actualizar el poema épico de la *Odisea* de Homero, recuperando el mito de Ulises, y transformando su viaje en el guión de una obra, en la que propone la integración entre actores y personajes, que proyectados mediante vídeo, responderán a sus acciones. A su vez, que como en proyectos anteriores, **Antúñez** buscaba establecer un diálogo directo cuerpo-máquina, desarrollando nuevas posibilidades de interfaz entre su cuerpo y los diferentes objetos que formaban parte de la obra.

La primera línea de la escena estaba ocupada por robots instrumentales concebidos, al igual que el exoesqueleto, por Roland Olbeter. **Antúñez**, como único actuante, iba provisto de un exoesqueleto de plástico y metal que hacía las veces de interfaz corporal, completándose éste con un sistema de visión artificial, y con un micrófono inalámbrico que le dotaba de un aspecto de gladiador cibernético<sup>24</sup>.

*Afasia* se podría, por lo tanto, entender como un montaje escénico de gran complejidad, a través del cual **Antúñez** buscaba reflexionar acerca de aspectos de la cultura actual, como el del importante avance de la imagen, que ha llevado a que ésta sea el medio principal de reconocimiento.



Fig. 12 *Afasia*. *Mechatronic Performance interactiva* llevada a cabo por Marcel-Lí Antúñez. 1998.

Y este disfraz robótico constituye el eje de otros muchos de sus proyectos, como es el caso de *Softbot / Dedal* (2003), para cuya presentación **Marcel-Lí Antúñez** viste su *dresskeleton*, con el que, entre otras funciones, *samplea* su voz o controla las películas proyectadas en dos pantallas.

El uso de ortopedias y exoesqueletos le sirven pues a este artista para explorar determinados conceptos centrados en el futuro y la figura del

<sup>24</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 86-87.



ciborg, la cual considera cobra todo su sentido cuando funciona junto a su organismo.

Muchas cosas cambiarán, nuestra relación con el mundo y con nuestro propio cuerpo han de generar nuevas interfaces. Difícilmente los autómatas nos sustituirán. Igual son mejor que nosotros. Muchas veces creemos actuar ya como autómatas, pero hay pulsiones primitivas muy arraigadas en el hombre, como la ambición<sup>25</sup>.

En este contexto de disfraz protésico y robotizado cabría también comentar la obra de **Guillermo Gómez-Peña**, el artista post-mexicano, como él mismo se autodenomina, cuyo discurso se basa en toda una serie de reflexiones en torno a la crisis de identidad en la que viven actualmente las sociedades occidentales a causa de la transformación cultural. A partir de estos conceptos este artista lleva a cabo sus proyectos de crítica social especialmente dirigida a las barreras culturales entre Latinoamérica y los Estados Unidos.

Este arte fronterizo, entre la cultura norteamericana y latina, es planteado por **Gómez-Peña** desde una vertiente combativa, en contra de los clichés que tienden a valorar a los pueblos y la cultura latinoamericana como irracional o poco desarrollada, de forma que los delirantes disfraces que idea para sus *performances*, le sirven para reflejar la escéptica situación latinoamericana y criticar a la nueva cultura global, la cual considera se alimenta de las culturas que contagia para luego reconstruirlas a su imagen y semejanza.

Junto a su grupo artístico conocido como la *Pocha Nostra*, **Guillermo Gómez-Peña** lleva a cabo un trabajo fundamentado en la crítica hacia ciertos convencionalismos nacionales o étnicos, que dirige especialmente a los Estados Unidos y a los prejuicios en torno al sujeto chicano y latino, sirviéndose para ello del disfraz y de diversos montajes híbridos, tecnológicos, para desordenar los significados estandarizados en torno a lo mexicano, y expresar el hecho de que nuestra realidad no sea sino un mundo jerárquicamente escenificado.

Así, desde sus primeras *performances* en las que va acompañado de **Roberto Sifuentes** y **Juan Ybarra**, quienes adoptan el rol de Cyber-chola y Sado-apache, y tomando el disfraz como herramienta fundamental, **Guillermo Gómez-Peña** lleva a cabo una serie de propuestas basadas en la crítica política, la identidad y el simulacro. A partir del contexto de la cultura fronteriza y la desterritorialización, asume una identidad transcultural con la que busca expresar la tensión existente entre las relaciones raciales y tecnológicas, entre los latinos y los EE.UU., enriqueciendo

<sup>25</sup> VV. AA., *Marcel.Í Antúnez Roca: prensa = prensa = press 1988* [dossier de prensa], *Interviú*, 1998, p. 80.

su discurso sobre el concepto de frontera con vocablos cómico-irónicos como el de *ciber-inmigrantes*, *coyotes virtuales* o *ciber-indocumentados*. Otros de los términos utilizados por este artista son *barrio virtual*, *internet chicano*, *ciber-vato* o *salvajes artificiales*, y con ellos buscará aludir a la cultura latina en la red; o entre otras, la expresión *frankensteins multiculturales*, que utiliza en un contexto más artístico<sup>26</sup>. Estos términos parten de su fuerte discurso crítico respecto a la política de la identidad, lo marginal del mundo actual, las diferencias sociales y económicas, o los límites de acceso a la tecnología, el ciberespacio o determinados medios de comunicación, por parte de determinados países o sectores sociales. Según comenta el propio artista:

Las relaciones sociales y personales con EE.UU. son totalmente mediadas por los teléfonos, las computadoras y otros aparatos “que ni siquiera sabemos que existen”. Nuestra falta de acceso a estos medios subraya las diferencias sociales y económicas<sup>27</sup>.

Y en este contexto cabría hablar del proyecto de *performance/instalación/website* “*Mexterminator: un Diorama Viviente*”, que **Guillermo Gómez-Peña** realiza junto a **Roberto Sifuentes** en 1995, y en el que asumiendo los estereotipos que acompañan a la figura del latino como un macho mexicano, *latin lover*... aparece transformado en *Etno-Ciborg* (fig. 13, fig. 14) por medio de un disfraz algo absurdo y desconcertante, pues al igual que ocurre con otros de sus proyectos vinculados a la utilización de las máquinas y la alta tecnología, en éste **Gómez-Peña** materializa el carácter tecnológico a través de elementos como una silla de ruedas en la que aparece sentado, o un portátil decorado con una calcomanía en 3D de la Virgen de Guadalupe, considerada como la reina espiritual de América Latina, y que a la vez que de altar portátil y oficina, tendrá una finalidad que él mismo define como de banco de datos<sup>28</sup>.



Figs. 13 y 14 Imágenes pertenecientes al proyecto de *Mexterminator*, Guillermo Gómez Peña. 1997-1999.

A través de esta transformación en “etno-ciborg”, con sus disfraces de “exótico latino neo-nacionalista”, **Guillermo Gómez-Peña** busca pues hacer frente a los prejuicios raciales y al vínculo o identificación de la figura del artista latino, no tanto con las nuevas tecnologías, sino

<sup>26</sup> Mejía, I., *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2005, pp. 141-142.

<sup>27</sup> Loc. cit.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 143.

con ser un imaginativo artesano, por lo que en este caso el disfraz de carácter robótico le sirve de elemento reivindicativo en relación a la revolución tecnológica y las diferencias sociales.

Incluido en este punto, otro aspecto a tratar es el de las estrategias utilizadas por determinadas artistas, cuyo trabajo, de estética robótica y protésica, es planteado desde una perspectiva de reivindicación feminista. Contexto este en el que se incluyen algunos de los trabajos llevados a cabo por **Orlan**, quien tras varios años modificando quirúrgicamente su propio cuerpo como modo de enfrentamiento ante los modelos femeninos de arte occidental, hacia 1998 comienza a transformarse virtualmente, iniciando aquí una nueva serie de proyectos en los que vuelve a trabajar con su cuerpo, y especialmente con su rostro, desfigurándolo y rehaciéndolo en los estándares de belleza de civilizaciones antiguas.

Para estas autohibridaciones realizadas fusionando sus rasgos con los del arte de las diferentes culturas por ella seleccionadas, utiliza el *morphing*, un *software* que le permite fundir la imagen de varios rostros para fabricar una nueva identidad virtual y mutante<sup>29</sup>, y con el que da comienzo a una nueva serie de proyectos agrupados bajo el título *Self-Hybridations*, y en los que se dedica a investigar las normas estéticas imperantes en lugares como África, la zona maya, tolteca y olmeca, o de los indios americanos, para crear unos ambiguos y deformados autorretratos virtuales, fruto de fusionar su propio rostro con los distintos iconos de belleza provenientes del mundo occidental: rostros con estrabismo, con el cráneo alargado o con máscaras de rasgos ancestrales, y que serán juzgados según los criterios de belleza de cada cultura o momento histórico. Este es pues un nuevo proyecto centrado en la identidad, en el que en colaboración con el técnico canadiense Pierre Zovillé, **Orlan** modifica de nuevo sus propios rasgos faciales, en esta ocasión por medios virtuales, para mostrar un rostro híbrido con el que continuar ahondando en el tema de la identidad como algo en constante mutación e hibridez.

La primera de las series de retratos virtuales lleva por título *Self-Hybridation Pré-Colombiennes*, y en ésta, y como su título indica, la artista propone la fusión entre los rasgos de su rostro, como representación de los criterios de belleza occidentales propios de la época actual, con los precolombinos, como vestigio de culturas anteriores en las que dicha deformación constituía una práctica común, con características como es el estrabismo, la pintura corporal, la enorme nariz, etc. Mostrándolo totalmente deformado y refigurado, en correspondencia con cada una de las hibridaciones creadas con estatuillas o máscaras antiguas.

<sup>29</sup> Enrici, M. y Bret, J. N., "El triunfo del barroco. Entrevista con Chistine Buci-Glucksmann", en Ke-rejeta, M. J. (coord.), *Orlan: 1964-2001*, Universidad de Salamanca (Salamanca), Artium (Vitoria), 2002, pp. 42-51, cita p. 45.

Entre las imágenes incluidas en esta serie cabría comentar: *Refiguration Self-Hybridation n.º 12*, en la que **Orlan** parte de la anomalía ocular conocida como bizquera, considerada por determinadas culturas como signo de belleza, y en ocasiones incluso provocada; y *Refiguration Self-Hybridation n.º 4* (fig. 15), en la que en esta ocasión evidencia la influencia de los procedimientos pertenecientes a la tradición modernista, planteando semejanzas con los retratos cubistas de Picasso, o el aspecto deforme y expresionista de Francis Bacon.

Tras investigar la situación del cuerpo y los estándares de belleza precolombinos, entre el 2000 y el 2003 **Orlan** lleva a cabo *Self-Hybridations Africaines* (fig. 16), un nuevo trabajo de autohibridaciones, para el que en esta ocasión se inspira en las diversas culturas del África negra, cuyas máscaras y esculturas atrajeron en un pasado a muchos artistas e intelectuales occidentales. Se sirve de éstas para realizar sus máscaras, fruto de combinar de nuevo su propio rostro con el de este tipo de imágenes, a partir de las que lleva a cabo dos series de fotografías retocadas digitalmente, y en las que de nuevo parte de los estándares de belleza propios de esta cultura (estiramientos del cráneo, vértebras, escarificaciones...), pero, como en la serie anterior, manteniendo los rasgos, y las protuberancias de su rostro y cabello, dando así lugar a unas nuevas imágenes digitales.



Fig. 15 Serie *Self-Hybridation Precolombiennes*, imagen n.º 4, Orlan. 1998.

En el mismo año **Orlan** crea también *Mutant et Sculpture Hybride*, una serie de esculturas realizadas a tamaño natural y con plástico de resina, en las que su cuerpo aparece transformado en escultura africana, como es el caso de *Masque Mbangu moitié blanc et visage de femme Euro-Stéphanoise avec bigoudis*, o *Sculpture Nuna Burkina Fasso avec scarifications et corps de femme Euro-Stéphanoise avec bosses Facio-temporaies*<sup>30</sup>. Como comenta la propia artista:



Fig. 16 Serie *Self-hybridations Africaines*, imagen n.º 14, realizada combinando los rasgos de la mitad de una máscara *Mbangu* blanca, y el rostro de mujer Euro-Stéphanoise con rulos, Orlan. 2000.

Delante de mis Autohibridaciones precolombinas y africanas, estamos delante de un tiempo virtual donde se conjugan estrechamente el pasado de culturas precolombinas o africanas, el pasado reciente de mi propia fotografía, y el porvenir de esta imagen, su futuro en tanto que obra vista por los espectadores, y el futuro fantasmal que sugiere<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 138-139.

<sup>31</sup> Orlan. "Le rapport entre réel et virtuel dans mes oeuvres récentes", en Dominique, B. y Bartelik, M. (coords.), *Orlan: refiguration, self-hybridations: Série précolombienne*, Romainville, Al Dante, París, 2001, pp. 42-57, cita p. 49. Traducción propia.

La última serie digital realizada entre el 2005 y el 2008 es *Self-Hybridations Indiennes-Américaines* (fig. 17), y en esta ocasión, y como su título indica, **Orlan** toma el referente de los indios americanos, hibridándose con ellos a través de 19 rostros diferentes. Crea así un extenso proyecto, con el que plantea un trabajo histórico sobre el transculturalismo, que a su vez le permite construir imágenes que anticipan el mañana<sup>32</sup>. Orlan dice de nuevo:

Esas imágenes se inscriben así en lo virtual, como potencialidad de un futuro real, que ofrecería también medios técnicos. Lo mismo ocurre cuando mis obras se encarnan. Para mí se trata de cambiar el principio cristiano del “verbo que se hace carne”, por “la carne hecha verbo”, pues en ella se inscribe mi palabra de artista<sup>33</sup>.

La perspectiva virtual de este extenso proyecto de autohibridaciones, es considerada por **Orlan** como complemento y continuación de sus trabajos anteriores, realizados sobre su propio cuerpo por medio de cirugía, y cuya precisión y detalle dará incluso lugar a la confusión, pues en la exposición de 9 *Self-Hybridations* que en el 2000 presentó en la Maison Européenne de la Photographie de París, hubo espectadores que pensaron que estos rostros digitales pertenecían a los 9 estados de su rostro después de cada una de sus famosas operaciones quirúrgicas.

A estos ejemplos protésicos digitales cabría añadir las prótesis reales, de silicona, que la artista se implantó anteriormente en su propia frente con el objeto de cuestionar los cánones de belleza imperantes (fig. 18).

Por último comentar *Bump-Load* (2009), una escultura a la que **Orlan** presta de nuevo su fisonomía, que combina con rasgos futuristas, arcaicos, étnicos y tecno-cibernéticos, como si de un ser mutante perteneciente a una civilización futura se tratara: tono de piel muy oscuro, con partes y prótesis transparentes, y con un sistema de iluminación que reacciona a la presencia de los visitantes. **Orlan** vuelve aquí a apropiarse de la a menudo inhumana tecnología, en favor del carácter imaginativo que ofrece la sociedad tec-

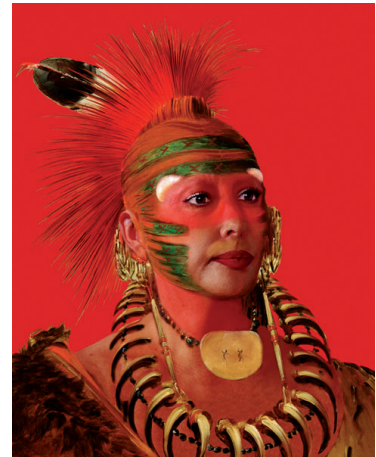


Fig. 17 Serie *Self-hybridations Indiennes-Américaines*, imagen n°1, retrato digital de No-no-munya, Orlan. 2005.



Fig. 18 Autorretrato de Orlan con sus protuberancias en la frente que, con el objeto de resaltarlas, maquilla a tres tonos por medio de sombras perladas.

<sup>32</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://www.orlan.net/works/photo/> (vi: 10 de abril de 2011).

<sup>33</sup> Apud Enrici, M. y Pret, J. N., *op. cit.*, p. 135.



nológica actual, creando así unas transfiguraciones en las que a su vez se observan tintes fuertemente feministas en lo que a la creación de una identidad y un cuerpo propio e individual se refiere. De ahí que tan pronto se transforme en santa, en madona o en icono de la historia del arte, como se hibride en lo virtual. Muestra así el *yo* como algo plural, como figura de metamorfosis, que en este caso plantea por medio de las nuevas tecnologías y de su fusión en otras culturas con las que pretendía tratar algunos de los conceptos fundamentales del siglo XXI, como el de la identidad y el multiculturalismo, la máscara y el doble.

Las nuevas tecnologías permiten pues a **Orlan** contar con un nuevo poder de metamorfosis gracias al cual logra hibridarse, multiplicando su propia identidad y desfigurándose a través de lo virtual, para reaparecer transformada en otro.

Esta cuestión histórica del implante, de la prótesis, del injerto del artificio sobre lo vivo para crear belleza, creo que esa es la estética de Orlan hoy en día... En el fondo, es una estética mutante que desemboca en todos los Proteos de lo virtual, pero que siempre vuelve a un *Yo* plural, transformado y transformable, fabricado de todos sus heterónimos<sup>34</sup>.

En este contexto cabría citar también a una de las figuras más relevantes de la nueva generación de artistas visuales de finales del siglo XX. Se trata de la artista japonesa multimedia **Mariko Mori**, a través de cuya obra plantea conceptos en relación a la creación de vida artificial, la realidad virtual, lo post-humano y el ciborg.

Cabría comenzar comentando la serie de proyectos que forman parte de un período en el que **Mori** se dedica a explorar la obsesión popular japonesa por el entretenimiento con las figuras femeninas casi infantiles, de carácter cibernético y fuerte carga erótica procedentes de dibujos animados. Un trabajo que lleva a cabo por medio de una combinación entre las nuevas tecnologías informáticas, la ciencia ficción, el *manga* y el *anime* japonés, la música tecno y el *neo pop*, la publicidad u otras imágenes de la cultura de masas, el budismo y sintoísmo japonés... Y que junto a un amplio equipo de especialistas y expertos realiza sirviéndose de montajes y escenarios en los que aparece transformada en los diversos personajes, por medio de maquillajes sorprendentes, lentillas de colores eléctricos o estética semejante a la de los dibujos *manga* y la *high-tech*.

A este respecto uno de sus primeros proyectos fotográficos y de *performance* a comentar es *Subway* (fig. 19) (1994), a través del cual **Mori**



Fig. 19 *Subway*, Mariko Mori. 1994.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 51.

plantea aspectos como el de la soledad a la que las nuevas sociedades tecnificadas y masificadas someten a sus habitantes, y en el que tan importante será la imagen de la artista disfrazada, como la reacción de los viajeros del vagón del tren que elige como lugar de experimentación, y en el que aparece transformada en ciborg por medio de una peluca y un llamativo traje metálico *high-tech* que le aporta la apariencia de un *manga* de ciencia ficción.

Este tema en torno a la sociedad, la soledad y el individualismo, será trabajado por **Mori** en más ocasiones, de ahí su autotransformación en un ser mecanizado, un ciborg solo e incomprensido, con el que plantea aspectos en relación a la sociedad actual y los avances tecnológicos: la clonación humana, la aparición de especies transgénicas, el espacio virtual o la vida artificial. Además de reflexionar sobre el rol femenino y la identidad, tal y como lo plantea en *Play with me* (fig. 20) (1994), otro de sus trabajos de *performance* en el que aparece en la entrada de un local de juegos de *pachinko*<sup>35</sup>, convertida en una combinación entre muñeca Barbie y mujer mecánica, por medio de una especie de armadura semejante a la de un personaje salido de un film de extraterrestres o de ciencia ficción.

Esta misma idea está presente también en el proyecto *Red Light* (1995), en el que encarna a una prostituta futurista y *chic* hablando por teléfono móvil; o *Ceremony of tea III* (fig. 21) (1995), del mismo año, para el que en esta ocasión **Mori** se disfraza de una sonriente geisha-androide, posando delante de un edificio de oficinas del distrito financiero de Tokio donde sorprende a ejecutivos y transeúntes ofreciéndoles una taza de té.

En *Birth of a Star* la artista, transformada en una colegiala vestida de colores brillantes, aparece como estrella cibernética del pop, con un *look* creado por ordenador, y con una mezcla de estilos de los sesenta y los noventa: unos enormes auriculares, minifalda, medias de plástico, lazos de color amarillo sintético y pelo teñido de azul. Y en *Empty Dreams* (1995), un mural fotográfico de claras referencias futuristas, **Mori** recrea



Fig. 20 *Play with me*, Mariko Mori. 1994.



Fig. 21 *Ceremony of tea III*, Mariko Mori. 1995.

<sup>35</sup> El *pachinko* es el derivado electrónico moderno del juego del *pinball* japonés, y actualmente es más conocido como *máquina tragamonedas* o *de fruta*, que como juego de pelota.

*Ocean Dome*, un océano sintético perteneciente a uno de los parques acuáticos más conocido de Japón situado en Miyazaki, en el que en esta ocasión posa transformada en una sirena ciborg cuyas escamas serán CD, y que plantea como reflejo del universo tecnocapitalista, y símbolo de las ambiciones que forman parte del entorno urbano japonés contemporáneo, haciendo de éste una especie de catálogo de la diversa fauna de híbridos artificiales.

Es a partir de este momento cuando **Mori** comienza a crear una serie de obras de grandes dimensiones, en las que sin dejar de lado el carácter cibernético, plantea referencias a iconos y la espiritualidad asiática, tal y como ocurre con el vídeo titulado *Miko no inori* (fig. 22) (1996), que realiza en la estación central de Tokio, y en el que, acompañada de una enigmática música de fondo, aparece transformada en un hada cibernética, sosteniendo una bola de cristal en la mano como en un intento de ver el futuro, y con un resplandeciente vestido blanco de puntiagudas alas de plástico infladas.

Desde esta perspectiva se halla también la videoinstalación *Kumano* (1997-1998), en la que **Mori** plantea una extraña mezcla de imágenes (paisajes naturales, naves espaciales, signos que simbolizan el antiguo Japón, figuras que parecen ser diosas, hadas...) en las que ella misma, asumiendo el papel de sacerdotisa budista de estética ciberpunk, con pelo de tono violeta y ojos de diamante, aparece invitando al espectador a recorrer un terreno forestal al que denomina el “jardín de la purificación”, hasta llegar a Kumano, un templo virtual réplica de un templo real, que será ocupado por el espectador, descubriéndose a sí mismo en una proyección de vídeo en la que las imágenes abstractas de cuerpos astrales se mudan en imágenes de germinación y crecimiento.



Fig. 22 *Miko no inori*, Mariko Mori. 1996.

Su vídeo *Kumano* se puede colocar en esa encrucijada y, sobre todo, se sitúa en un tipo de trabajos realizados desde aquella actitud en la que una mujer puede permitirse hacer lo que quiera, ser lo que desee, transformarse a sí misma una y cien veces sabiendo que ya no tendrá que dar explicaciones<sup>36</sup>.

Y esta combinación entre tradición y alta tecnología, Oriente y Occidente, resulta mucho más evidente en proyectos como *Burning desire* (1996-98), *Nirvana* (1996-97) o *Dream Temple* (1999), donde los iconos y la espiritualidad

<sup>36</sup> Murriá, A., “Mujeres que hablan de mujeres”, en Murriá, A. (coord.), *Mujeres que hablan de mujeres* [Catálogo de exposición], Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 2001, pp. 11-23, cita p. 20.



asiática, junto al surrealismo ciborg, están muy presentes.

Conforme sus proyectos fotográficos o de vídeo evolucionen, **Mariko Mori** aparece cada vez más como única protagonista, en muchas ocasiones rodeada por multitud de personajes tecnológicos, de carácter algo absurdo e infantil, que aparecen flotando como inalcanzables objetos de deseo, como seres fabulosos, con los que junto a lo anteriormente expuesto plantea una crítica hacia la forma de vida y el vacío cultural de la sociedad actual.

Con este discurso fundamentado en la combinación entre lo natural y lo artificial, lo real y lo virtual, lo humano y lo tecnológico, las modas y corrientes contemporáneas con la cultura y tradición japonesa, **Mariko Mori** busca reflexionar sobre aspectos como el de la relación actual del hombre con la tecnología, o la representación femenina estereotipada en la sociedad actual, una sociedad basada en una cultura del entretenimiento y sin trasfondo.

En este tipo de temática vinculada a cuestiones de género, cabría también incluir el trabajo de la artista coreana **Lee Bul**, quien hacia la década de los años ochenta comienza a realizar unas provocadoras *performances* con las que busca liberar a las mujeres de la represión social y la cultura patriarcal a la que considera se hallan sometidas. Tema este en el que profundiza a través de varias líneas de investigación diferentes: por un lado, comentar estos primeros proyectos, en los que **Bul** aparece disfrazada con aparatosos trajes constituidos de prótesis y apéndices artificiales semejantes a vísceras, colas o cuernos con los que, entre otras cuestiones, explora los límites entre el cuerpo, los objetos y la cultura, en un sentido biológico, y a partir de los que lleva a cabo *performances* como *You Think I'm Puppy on a picnic* (fig. 23, fig. 24) (1990), en la que durante doce horas pasea por espacios públicos como la Urna de Meiji en Tokio o el aeropuerto de Kimpo en Seúl, con una apariencia próxima a la de un extraterrestre o un monstruo. Estas prolongaciones protésicas aparecen también en sus dibujos y esculturas, y son planteadas por esta artista



Figs. 23 y 24 Sorry for suffering-You think I'm a puppy on a picnic?. Performance realizada durante doce días en varios sitios de Seúl y Tokio (Corea), Lee Bul. 1990.

como alusión a la falocéntrica estructura con la que se ha construido la historia coreana, incluyendo aquí los sistemas de producción cultural.

El monstruo se percibe siempre como “demasiado” o “demasiado poco” respecto a la norma común, es, en suma: la distorsión y perversión de la norma. Su carácter excesivo lo convierte en un desafío lanzado contra la naturaleza y la racionalidad, representando con ello nuestros miedos más profundos, aquellos que nos sumergen en el caos y las tinieblas... De hecho, la propia Lee Bul define a sus monstruos como: “oscuros dobles” del Cyborg. Lo monstruoso, lo mismo que lo abyecto, afecta al orden simbólico del individuo, nos enfrenta a la fragilidad del ser humano, a su frontera con la animalidad<sup>37</sup>.

La preocupación por la identidad y la representación del cuerpo en la que se basan estas primeras actuaciones, deriva en sus proyectos posteriores en otro tipo de ampliación y sustitución materializada en objetos, en obra escultórica, con la que **Bul** busca la respuesta e interacción con el público. Ésta se fundamenta tanto en la producción de figuraciones monstruosas, las cuales se muestran como hibridaciones de diversas especies (vegetal, animal, máquina), como en la representación de ciborgs femeninos con los que alude a la tecnología como acción sobre el cuerpo, y que plantea como reflejo de la sociedad tecnocientífica en la que vivimos.

Estos ciborgs femeninos parecen hallarse inutilizados, con apéndices dañados, y **Lee Bul** los expone suspendidos, quizás en proceso de reparación o transformación, como cuerpos incompletos con los que plantea cuestiones en torno a la evolución humana, la tecnología emergente y el significado o valor de un cuerpo ideal, tal y como lo plantea en *Ciborg W3* (fig. 25) o *Ciborg W4*, ambos de 1998, formalmente muy parecidos entre sí, y consistentes en cuerpos mecánicos constituidos por partes ensambladas y faltos de extremidades, cuyo carácter femenino se deja ver a través de las formas voluptuosas del cuerpo. Unos cuerpos



Fig. 25 *Cyborg W3*, realizado por Lee Bul en 1998, y presentado junto con otros cyborgs en la Bienal de Estambul del 2001.

<sup>37</sup> Panera Cuevas, F. J., “Límite, exceso. Detalle, fragmento, inestabilidad, metamorfosis, distorsión, perversión... y otros principios de la estética neobarroca en la obra de Lee Bul”, en Panera Cuevas, F. J. (coord.), *Aseptia*, Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, Salamanca, 2007, pp. 6-18, cita p. 11.



ciborg, cuya principal influencia es la del doble robótico de María, la heroína de *Metrópolis* de Fritz Lang, y a los que **Lee Bul** alude como figuras monstruosas, a la vez que al igual que algunas de las artistas comentadas anteriormente, como iconos fomentados por la cultura popular, la ciencia ficción, el *manga* y *anime* japonés, y muy especialmente por el ciberpunk, contexto este en el que frecuentemente aparece una heroína cuyo cuerpo, aunque robotizado, resulta fuertemente seductor. Esta es la representación generalizada de unos ciborgs en los que se combina un diseño ultraviolento, con características físicas femeninas apoyadas en ideas míticas sobre la feminidad, y que generalmente son programados y controlados por un maestro.

Estos cuerpos cibernéticos incompletos aluden pues a las imágenes arquetípicas de la mujer, y le sirven a **Lee Bul** para plasmar el modo en el que los conceptos y las representaciones de la feminidad han ido proliferando por los diversos canales de la cultura en general, la historia del arte y los medios populares. Unos cuerpos anime, fundamentados en la extensión o sustitución del cuerpo humano y el deseo de inmortalidad, que enlazan con sus preocupaciones acerca del poder sobrehumano, el culto a la tecnología y la vulnerabilidad de la mujer. Se podría decir que estos ciborgs femeninos funcionan como redefinición del cuerpo, de la propia carne, como cuerpo perfecto que a su vez es incompleto, y cuyo color blanco e impoluto suaviza el impacto visual de unas formas femeninas ciborgianas sin cabeza, y mutiladas, que **Lee Bul** viste con una provocadora lencería. La propia artista comenta:

El blanco es el color de la ambigüedad, en primer lugar, porque es un color que es al mismo tiempo la falta de color pero también porque la blancura suele asociarse tanto a la perfección y a la pureza como a lo inmaterial, lo espectral e, inclusive, a estados enfermizos como la anemia. A mí me interesa poner en juego estas ambigüedades<sup>38</sup>.

Unos ciborgs femeninos que, como se ha comentado, **Lee** expone suspendidos, como desafiando la gravedad, mientras en la tierra sitúa a unos monstruos híbridos y plastificados, como es el caso de *Monster: Black* o *Monster: Pink*, de 1998, los cuales parecen haber sido contruidos por múltiples fragmentos desmembrados.

Para la artista, el cuerpo femenino es un cuerpo frente a los diversos discursos de la tecnología de reconstrucción, un cuerpo que ella elige presentar junto a diversas formas de monstruosidad, puesto que ambos son portadores de un sentido ambivalente de potencia y fragilidad<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Apud Jiménez, C., "Reportaje Arco 2007 Lee Bul. Los fantasmas blancos", en [http://www.elpais.com/articulo/semana/fantasmas/blancos/elpepuculbab/20070210elpbabese\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/fantasmas/blancos/elpepuculbab/20070210elpbabese_4/Tes) (vi: 20 de abril de 2010).

<sup>39</sup> Jasso, K., *Arte, tecnología y feminismo: Nuevas figuraciones simbólicas*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México, 2008, p. 131.

A través de su obra **Lee** expresa la relación existente entre el individuo y el ambiente tecnológico, de ahí el sentido de las formas sinuosas que conforman la estética de los disfraces que lleva en sus *performances*, sus ciborgs y monstruos de extrañas prolongaciones, que a la vez que como metáfora de la sociedad tecnológica actual, evidencian su postura feminista con la que busca aproximarse a las figuras del deseo de la sociedad contemporánea, en relación al cuerpo de la mujer. Este es el sentido fundamental que acompaña a estas grandes formas tentaculares, en las que los límites entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y la máquina desaparecen, y con las que **Bul** plantea el hecho de que la reconstrucción corporal y la utópica creación de seres perfectos posgenéricos, pueda llevar a la sociedad hasta la creación de hibridaciones informes.

Ellos son la prueba de que un cruce de apariencias está en camino, que sólo una aceptación de la vida como principio plástico se hace posible<sup>40</sup>.

El siguiente punto a comentar es el de los proyectos orientados no tanto al contexto cibernético, sino al de la experimentación y prolongación corporal, y los cuales, como se verá, muestran claras similitudes con respecto a las estrategias llevadas a cabo por algunos artistas de los años sesenta y setenta<sup>41</sup>, como es el caso de **Lygia Clark** o **Rebecca Horn**, en lo que a la prolongación corporal como extensión de los sentidos se refiere.

Tal es el caso de los disfraces protésicos a través de los que **Laura Lima** muestra el cuerpo humano en conexión con otros objetos, y que plantea como metáfora de las relaciones sociales, el individuo y la colectividad. Sin embargo, no será ella, sino otras personas, las protagonistas y experimentadoras de sus creaciones (prolongaciones, prótesis, adornos...), con las que trata de mostrar que la oposición entre el sujeto y el objeto ya no tiene sentido. Aspectos estos en los que trabaja desde mediados de los



Fig. 26 *In Pulling*, Laura Lima. 1998.

años noventa a través de una obra en la que el cuerpo humano y los diferentes materiales con los que hace el vestuario, aparecen en muchas ocasiones unidos, como formando parte de un solo ser de apariencia híbrida. La materia básica y fundamental de trabajo es pues la propia carne materializada en los actantes seleccionados, quienes unidos o conectados a una serie de aparatos o prolongaciones construidas por ella, llevan a cabo diferentes acciones sin un hilo narrativo concreto. Estos aspectos se observan en la *performance In Pulling* (fig. 26) (1998), en la que **Laura Lima** propone la extensión corporal

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>41</sup> De algunos de estos artistas y sus estrategias se ha hablado ya en el capítulo III.2.7.

de un hombre y una mujer, quienes se hallan sentados uno frente al otro, desnudos o unidos por una manguera de tela larga llamada “máquina de succión”, que por un extremo se conecta al rostro de ella, prolongándose con un par de embudos unidos a sus pechos, un aparato para las caderas y una gruesa cinta de tela que unirá a ambos formando una criatura extraña similar a un cangrejo. De esta forma el uso de accesorios, objetos, escenografías y vestuario en su obra, debe de ser entendidos en su sentido real, pues éstos no aluden a otra realidad, no “representan”<sup>42</sup>.



Fig. 27 Máscara perteneciente a la Serie *Nômades*, Laura Lima. 2007.

En el contexto del disfraz que aquí interesa, otro de sus proyectos a comentar es el de la *Série Nômades* (fig. 27) (2007), constituida por 12 máscaras realizadas con pintura acrílica sobre tela y madera, que los actantes deberán probarse para experimentar con diferentes sensaciones, y a través de las que **Lima** busca explorar los límites entre lo cotidiano y lo absurdo, entre la ficción y el sueño, lo imaginario y lo real, y cuyo tema principal es el del cuerpo humano como medio, como concepto, como fuerza motriz en las relaciones sociales, en gestos, comportamientos y en sus formas de realización. **Lima** instruye a los demás para representar o exhibir sus creaciones, e invita al público a examinar y participar activamente. Esto ocurre también en *Costumes* (2003), o en *New Costumes* (2006), otro de sus proyectos constituido por una extensa colección de prendas de todo tipo y formas, realizadas de vinilo transparente y decoradas con delicados dibujos ornamentales, que a la vez que como nueva “moda” funcionan como extensiones del cuerpo del actante, en este caso los visitantes, a quienes **Lima** invita a experimentar con esos “trajes nuevos” para transformar su propio cuerpo.

El cuerpo en su obra queda pues expuesto a la interpretación (prolongado, transformado...), llevado a sus límites e indiferenciado de las cosas por su ocasional unión con diferentes objetos, siendo reflejo de una sociedad condenada a repetir obsesivamente situaciones y gestos, como si no tuviera otro propósito que poner de relieve la imposibilidad de trascendencia y falta de comunicación. De forma que sus vestidos/ disfraces y prolongaciones corporales funcionan como metáfora de las relaciones sociales y el intercambio de conductas que con el tiempo sirven para alterar nuestra percepción de lo cotidiano. El “cuerpo” aparece aquí sometido a una serie de cambios tanto físicos como rituales, con los que la artista busca que se produzca un tipo de conocimiento vinculado no sólo al arte, sino a la experiencia cotidiana y el mundo.

<sup>42</sup> Sanchez-Colberg, A., “Laura Lima: The Body Humbled”, en <http://www.culturebase.net/artist.php?3785> (vi: 20 de noviembre de 2010).

Y en este contexto cabría también hablar de la serie de atuendos y objetos protésicos que **Denys Blaker** idea como evolución de su propio proceso escultórico, y que consisten en una serie de sencillos vestidos realizados de diversos materiales y formatos, cuyo proceso de realización asume mayor importancia que el objeto final, que la obra de arte terminada.

Este proceso de creación va acompañado de la utilización de su propio cuerpo como eje y elemento esencial tanto de sus objetos protésicos, como de los vestidos que fabrica para sus acciones, en las que la presencia del espectador es fundamental.



Fig. 28 *El susurrador de Viento*. Serie *Objetos corazón-mente*, Denys Blaker. 2008.

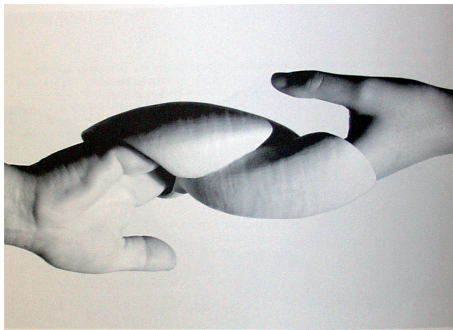


Fig. 29 *El guante de la bendición*. Serie *Objetos corazón-mente*, Denys Blaker. 2008.

Y en este contexto cabría comentar el proyecto *Objetos corazón-mente* (2008), consistente en unos objetos protésicos con los que **Denys** reflexiona sobre la sociedad, que a la vez que unida mediante la tecnología, considera ha perdido gran parte del contacto humano inmediato tan presente en otras épocas. A partir de estos conceptos lleva a cabo una serie de objeto-esculturas ergonómicas de cerámica, a través de las que, por medio de la imaginación, explora una forma de comunicación directa. Unas esculturas que no son meros objetos expositivos, sino que cada una tiene una función específica, y que según argumenta la propia artista, deberán de ser utilizadas con un tipo concreto de consciencia, tal y como ocurre con *El susurrador de Viento* (fig. 28), ideado para adaptarse a las dos manos y la boca del actante, y pedir una plegaria de curación para el mundo<sup>43</sup>.

Otro de sus objetos protésicos, en esta ocasión de unión de las manos entre diferentes personas, es *El guante de la bendición* (fig. 29). Con *El elevador de la Mente* **Denys Blacker** busca propiciar la paz y la claridad mental a través del contacto de éste con el cuerpo del actante, con sus manos y frente<sup>44</sup>. *El Anillo de la Promesa*, será ideado por la artista para que dos personas sellen un compromiso poético al introducir el

<sup>43</sup> Blaker, D., "Objectes cor-ment", en Vergonyós, M. y Bruguera, L. (ed.), *Denys Blaker. Escultures de Cor/Ment. Heart/Mind Sculptures* [Catálogo de exposición], La Galería, Ajuntament de Palafrugell, Palafrugell, 2007, p. 8.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 14.

pulgar y el dedo corazón por uno de los agujeros, de forma que ambos queden unidos<sup>45</sup>.

Y son muchos los inventos protésicos que forman también parte de esta serie, como es también el caso de *El calmador de inquietudes*, que como su título indica, **Denys** idea con el objeto de que la persona que lo use se concentre, por medio de un determinado movimiento de manos, en las cosas que le preocupan, hasta calmarse. Como comenta la propia artista:

El Calmador de inquietudes tranquiliza las turbulencias de los pensamientos agitados<sup>46</sup>.

Por último cabría también comentar que, junto a sus objetos protésicos, **Denys Blacker** diseña para sus acciones toda una serie de vestidos-es-cultura que funcionan a modo de prolongación corporal, y que cuentan con diversas funciones.

Como se ha dicho, otro punto a tratar en este capítulo es el del trabajo realizado por algunos artistas en el terreno de las máquinas robóticas, ideadas como réplica de lo humano. Asunto ya comentado en los precedentes en torno al tema, y que continúa siendo objeto de interés e investigación para muchos artistas contemporáneos, como es el caso de **Mark Pauline**, quien en 1979 funda “Survival Research Laboratories” (SRL), un equipo u organización de carácter informal, con el que colabora construyendo lo que definirá como teatro de la crueldad heavy-metal<sup>47</sup>.

Entre las creaciones de **Pauline** cabría citar los animales muertos y animados mecánicamente a modo de híbridos animal-máquina, que crea en 1981 en imitación a los dibujos animados, que a su vez evocan a la figura de Frankenstein, y que traslada a sus eventos teatrales y de *performances*. Como comenta el propio artista:

El uso de animales muertos surgió como una vacuna, para evitar que el público se fuera por ese camino fácil de la *disneyficación* que le atrapa en cuanto contempla cualquier espectáculo de marionetas mecánicas<sup>48</sup>.

Se podría también aquí citar a **Stelarc**, del que ya se ha hablado, o entre otros, a **Chico MacMurtrie**, cuyos robots son semejantes a los creados por algunos artistas de los años setenta como **Jean Tinguely**.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>47</sup> Dery, M., *op. cit.*, p. 115.

<sup>48</sup> *Apud Ibid.*, p. 127.



Con ayuda de los miembros de su colectivo Amorphic Robot Works, **Chico MacMurtrie** realiza una serie de investigaciones sobre la condición humana, a partir de las que lleva a cabo la construcción de máquinas con formas humanoides, orgánicas y en algunos casos abstractas, a partir de las que crea una sociedad de máquinas, su *Amorphic Landscape*. Tal es el caso de *Tumbling Man* (fig. 30), un robot humanoide de ojos saltones, construido entre 1991-1992 con neumáticos, que realiza movimientos acrobáticos con torpeza, y en cuya presentación la participación del espectador asume un protagonismo esencial, pues será éste quien se encargue de teledirigirlo por medio de un *traje* de radiotransmisión<sup>49</sup>.

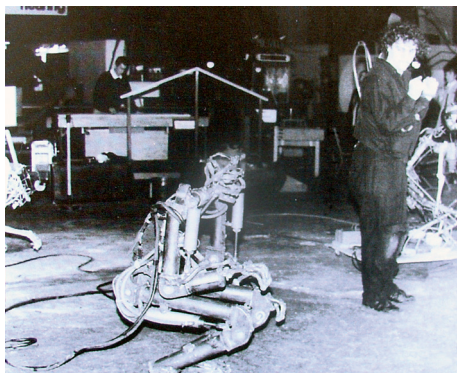


Fig. 30 Chico MacMurtrie teledirigiendo al Hombre acróbata por medio de un traje de radiotransmisión.

Desde esta perspectiva cabría citar también su *String Body*, un robot con cuerdas en el cuerpo que hará sonar, o su *Drumming and Drawing Subhuman* (fig. 31), otro de sus autómatas que toca el tambor, y que una vez analiza el ritmo creado lo repite nota por nota, girando hacia el caballete donde dibuja sobre un papel, para a continuación inclinarse hacia el espectador al que dejará caer un dibujo a sus pies.

Otro de sus robots humanoide autónomo es *Skeletal Reflections*, el cual interactúa también con el público, en esta ocasión recreando diferentes posturas procedentes de la historia del arte, pues en su exposición, los gestos corporales de los espectadores serán digitalizados y analizados por medio de una tecnología de captura de la visión que a su vez versiona robóticamente poses clásicas de la historia del arte.

El extraordinario contraste entre las poses del arte clásico y la máquina neumática que responde a ellas y las representa, pone de manifiesto las posibilidades de una interesante dialéctica entre el arte y la tecnología, en la creación de retratos<sup>50</sup>.

En una generación posterior de esculturas robóticas como es *The Inflatable Bodies*, el artista elimina el



Fig. 31 Chico MacMurtrie con el percusionista Taiko.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>50</sup> MacMurtrie, Ch., "Chico MacMurtrie Amorphic Robot Works Inflatable Architectural Body", en Liaño, S. (coord.), *Máquinas & almas* [Catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, Madrid, pp. 194-205, cita p. 198.

metal estructural, para en su lugar plantear unas figuras surgidas como “esqueletos” de tela hinchables y carentes de forma, hasta llenarse de aire.

Las piezas de *Inflatables* emplean un exclusivo sistema óseo y muscular flexible. Unas cámaras de aire servodirigidas mueven todos los grupos de músculos inflables que animan los esqueletos de tela [...] <sup>51</sup>.

Otro artista a comentar es **Theo Jansen**, quien ha aplicado sus conocimientos de ingeniería a sus diferentes proyectos artísticos, fundamentados en la construcción de robots, y cuya característica fundamental es la del uso de materiales biodegradables y respetuosos con la biosfera.

**Jansen** también crea una serie de esculturas robóticas a las que dota de vida propia, fruto de su interés por diseñar organismos vivos y autónomos a través de *software*. Se trata de sus *Strandbeest* (bestias de la playa), contruidos con materiales pertenecientes a la era industrial que, movidos por impulsos motores ayudados por el viento, generan su desplazamiento imitando los movimientos de la naturaleza, pero cuya apariencia orgánica hará que se confundan con inmensos insectos <sup>52</sup>.

También citar las máquinas de dibujar que **Jansen** diseña, y que se podría decir actúan como articulación protésica, como es el caso de su *Máquina de pintar*, consistente en un robot que traza grafitis sobre una pared. Contexto este en el que cabría también comentar el experimento que **Rosemary Trockel** llevó a cabo en 1990 bajo el título *Painting Machine*, un armazón metálico compuesto de siete series de ocho pinceles que gracias a unas bobinas accionadas por un motor eléctrico, hacen un recorrido sobre unos raíles. En cada uno de los pinceles, en total 56, había grabado el nombre de un artista contemporáneo, como Gerhard Merz, Baselitz, Vito Acconci, Gilbert y George, etc., con cuyo cabello son fabricados. Se trata pues en este caso de una máquina híbrida, hombre-máquina, pues *Painting Machine* no solo hará la función humana de pintar, sino que en su cuerpo incorpora restos humanos. Según los pinceles sean empujados, se impregnan de acuarela y dibujan con líneas desiguales y discontinuas sobre papel japonés. En esta máquina robótica inventada por **Rosemary Trockel**, el pelo de una persona se convierte pues en su propia firma, como guiño irónico acerca de la genialidad de los artistas cuyo pelo cortado es también capaz de producir arte, planteando así la duda entre autenticidad y simulacro, entre sinceridad y farsa, como parodia del gesto pictórico <sup>53</sup>.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 202-203.

<sup>52</sup> Información extraída de la página web del artista <http://www.strandbeest.com/> (vi: 20 de julio de 2011).

<sup>53</sup> Núñez, M., “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar”, en Gómez Molina, J. J. (coord.), *Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 443-465, cita p. 454.

Éstos son tan sólo unos pocos ejemplos del enorme número de expresiones actuales que se centran en el desarrollo de la robótica como arte, sea por medio de la creación de entidades cibernéticas híbridas, control remoto o comportamiento de robots autónomos. Unas estrategias robóticas que, en el contexto artístico, sirven para expresar determinadas problemáticas sociales como es la desigualdad, la desaparición del humano en un entorno cada vez más tecnológico y fuera de control, o que dicho uso de las nuevas tecnologías se haga en favor de la sostenibilidad del planeta, en peligro por el derroche energético, el consumismo y el fuerte nivel de contaminación.

Ya para finalizar este punto cabe citar el *Manifiesto de arte robótico* que dos artistas actuales, **Marcel-li Antúnez Roca** y **Eduardo Kac**, componen en 1996, y para el que se basan en la necesidad de plantear una nueva definición de robot, los *art robots*, dirigidos hacia la “crítica social, las preocupaciones personales y el libre juego de la imaginación y la fantasía”. Son muchas las formas adoptadas por la robótica en el arte: como agentes autónomos del espacio real, autómatas biomórficos, prótesis electrónicas integradas con organismos vivos, o tele-robots, entre otros.

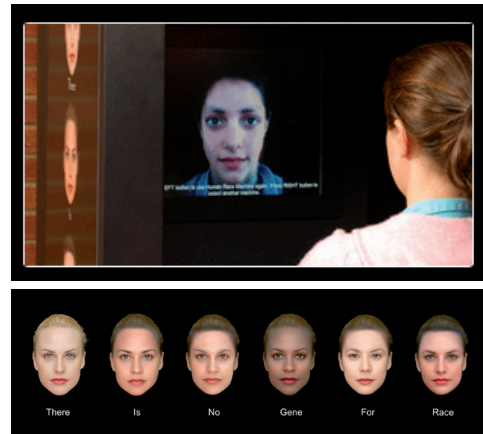
**Kac** y **Antúnez** hacen una definición del robot que entienden no sólo como objeto artístico, pues consideran que son capaces de percibir al público por sí mismos, respondiendo de acuerdo a las posibilidades de sus sensores y manifestando diferentes comportamientos.

Este arte robótico es considerado, tanto por **Antúnez** como por **Kac**, como una forma de arte único, un “nuevo género”, que se sirve de los microprocesadores para lograr distintos comportamientos<sup>54</sup>. De forma que se podría decir que estos robots y criaturas híbridas creados en los últimos años en el terreno del arte, rompen con la taxonomía tradicional, para moverse en nuevos terrenos heterodoxos.

Otro punto a abordar en este capítulo es, cómo no, el de los proyectos realizados no en el campo real sino en el virtual, a través de programas informáticos específicos para la creación de imágenes fijas o en movimiento, de carácter robótico, y con las que en ocasiones se hacen partícipes a los espectadores al ser ellos quienes interaccionan con las obras. Tal es el caso de los retratos virtuales en blanco y negro realizados en los años ochenta por la artista norteamericana **Nancy Burson**, una de las pioneras en el tratamiento digital de la imagen fotográfica, que creó toda una serie de hibridaciones y mestizajes por medio de un proceso consistente en la adaptación tecnológica del método que Francis Galton aplicó a finales del siglo XIX con el objeto de lograr la imagen-prototipo

<sup>54</sup> Información extraída de la página web del artista [http://tiki.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki.read\\_article.php?articleId=106&highlight=Manifiesto](http://tiki.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki.read_article.php?articleId=106&highlight=Manifiesto) (vi: 21 de agosto de 2011).

de un rostro criminal, y que esta artista adopta para componer sus nuevos híbridos, pero en esta ocasión por medio de una técnica fundamentada en la herramienta digital con la que lleva a cabo la acumulación de varios retratos fotográficos individuales, que según la tipología introducida en la combinatoria, se adaptarán a los prototipos. Es decir, que por medio de un programa informático, **Burson** combina la imagen de diferentes rostros, para crear el retrato robot ficticio de un nuevo rostro, el de un ser híbrido, representación de políticos, estrellas de cine o alienígenas. Tal es el caso de *First y Second Beauty Composite* (1982), con el que buscaba generar el prototipo de belleza contemporánea fusionando varios rostros de actrices de Hollywood, o *Big Brother* (1983), consistente en el retrato robot del estereotipo del gran dictador, fruto de la combinación de los retratos de Stalin, Mussolini, o Mao Tse Tung<sup>55</sup>.



Figs. 32 y 33 *Human Race Machine*, Nancy Burson, 1999.

Otro de sus conocidos proyectos es *Mankind* (1984), y en esta ocasión **Burson** crea el retrato digital de una identidad híbrida, fruto de un hipotético emparejamiento entre todas las razas que componen el planeta, entre orientales, negros y caucasianos, que sin embargo no combina por igual, sino que en el programa informático introduce una mayor presencia del rostro que cuente con más número de población en el mundo.

Un último proyecto a comentar es *Human Race Machine* (fig. 32, fig. 33) (1999) en el que la artista busca de nuevo cuestionar determinados aspectos sociales en torno a la identidad, en esta ocasión por medio de la creación virtual de una persona de la que modifica su raza a través de la técnica *morphing*, y cuyo procedimiento será, fundamentalmente, el de que sentada frente a la máquina, dicha persona introduzca los rasgos de su propio rostro en un programa de vídeo que los digitaliza y carga en el sistema, para a continuación seleccionar una de las opciones del programa cuyo *software* permite modificar su raza como negro, blanco, asiático, hispano, indio... con el objeto de reflexionar sobre su nueva apariencia<sup>56</sup>. Se trata de un sencillo juego de simulación a través del cual el espectador es capaz de explorar su identidad más allá de la actual imagen de sí mismo, y a su vez, a través del mismo se plantean cuestiones políticas como es el hecho de que la raza sea más

<sup>55</sup> Alcalá, J. S., "Monstruos, fantasmas y alienígenas: poéticas de la representación en la era digital", en Pascual, J. (ed.), *Monstruos, fantasmas y alienígenas: poéticas de la representación en la ciber-sociedad* [Catálogo de exposición], Fundación Telefónica, Madrid, pp. 11-30, cita p. 13.

<sup>56</sup> Robinson, A., *Metrum: la historia de las medidas*, Paidós, Barcelona, 2007, p. 203.

una cuestión de construcción social que genética, de ahí que declare convencida:

*The Human Race Machine* nos permite ir más allá de nuestra apariencia, y contemplar una conexión más profunda entre los humanos. Después de todo somos una sola raza... la raza humana<sup>57</sup>.

La obra de **Nancy Burson**, se presenta pues como juego de reflexión social, a la vez que como herramienta con la que cuestionar aspectos en torno a la diversidad.

Como se ha comentado, además de las composiciones pioneras de **Nancy Burson**, existe una larga lista de artistas cuyo discurso plástico se adhiere a esta línea, tal es el caso de **Juan Martínez Urríos** y su serie *Ortopedia* (fig. 34) (1992), consistente en la creación de unas identidades digitales para las que parte de los retratos fotográficos de algunos de los presos comunes de la cárcel de Barcelona, cuyos rostros trata por ordenador, fusionando en una misma imagen los rasgos superpuestos de diferentes personas para obtener un prototipo de individuo. Es decir, un híbrido digital de enorme pulcritud que **Urríos** lleva a cabo por medio de un procedimiento técnico mediante el cual cose digitalmente los fragmentos más significativos de los violentos rasgos fisonómicos que más le impresionan de esos rostros, y cuyo resultado, sin embargo, dista mucho de ser lo monstruoso o deforme que este procedimiento pudiera suponer, pues **Juan Martínez Urríos** enfrenta al espectador a unas atractivas y serenas identidades creadas por medio de "suturas sin heridas". A diferencia del procedimiento empleado por **Burson**, **Urríos** sí se involucra personalmente en estos retratos digitales, ya que previamente mantendrá una relación directa con cada uno de los presos seleccionados para fotografiar, haciendo de su rostro un ejercicio de transformación digital a través del que expresa cuestiones sociales y morales, como la de si es la violencia una cuestión racial, o si dejan los crímenes marcas biológicas, es decir, experiencias biogenéticas. Estos rostros le sirven también para criticar aspectos como el del uso de la fotografía como herramienta de identificación y control, la ausencia de privacidad o la constante presencia en la sociedad actual de sistemas



Fig. 34 *Ortopedia R7*, Juan Martínez Urríos. 1992.

<sup>57</sup> Información extraída de la página web de la artista [www.nancyburson.com](http://www.nancyburson.com) (vi: 21 de febrero de 2011). Traducción propia.



de vigilancia. Conceptos estos que plantea a través de estos retratos ficticiales, post-humanos, fruto de cuerpos fragmentados y recompuestos como un *collage*, y cuyo modelo y sensibilidad parece aludir al mito cinematográfico de *Frankenstein*<sup>58</sup>.

Otro tipo de estrategia a comentar es la planteada por el colectivo **Transnational Temps**<sup>59</sup> en el proyecto de instalación interactiva *Romeo y Julieta on line* (2002), consistente en la creación de un rostro combinación de diferentes rostros de personas reales, en una mezcla digital de diferentes razas, semejante a como lo hiciera **Nancy Burson** con *Mankind*. Para este proyecto vinculado a la tendencia del *new media art*, este colectivo se basa en el hecho de que actualmente las redes se llenen con los retratos de diferentes usuarios de *chats* que llevan a cabo un discurso privado, y a partir de cuyos fragmentos, extraídos al azar de imágenes de personas conectadas a la red, y de textos de conversaciones entrecruzadas procedentes de diversos *chats on-line*, éstos crean unos monstruosos retratos, híbridos, en busca de compañía, y dibujados automáticamente por el motor de búsqueda de la Red de Internet<sup>60</sup>.

Un Romeo y una Julieta cuyos rostros de monstruosa virtualidad, son compuestos por el de muchas de las personas que participan del espacio de la red en busca de relaciones con otras personas, y que surgidos de esta especie de cirugía de las redes, este colectivo plantea como crítica y reivindicación de las experiencias reales, cada vez más sustituidas por “tele-experiencias”, por sustitutos o conversiones de la carne en bits, y que ofrecen una visión distorsionada de la realidad. La comunicación virtual que se produce por ejemplo en los *chats* a través de la red de Internet, es pues el eje en el que se fundamenta este proyecto.

Estos personajes virtuales y dispuestos frente a frente, aparecen pues conversando en un espacio compartido sin fin. Ni Julieta acaba nunca de despedirse ni Romeo de irse, mostrándose como rostros parlantes elaborados mediante “suturas epidérmicas”, de nuevo, a la manera del mito de *Frankenstein*<sup>61</sup>, y cuya conversación es controlada por un programa informático que realiza una selección aleatoria de fragmentos de frases extraídas de distintos participantes —con roles sexuales diferenciados—, procedentes de los *chats* que se encuentren en funcionamiento en ese momento.

<sup>58</sup> Alcalá, J. S., *op. cit.*, p. 15.

<sup>59</sup> Dependiendo del tipo de proyecto a desarrollar, este colectivo agrupa a diferentes individuos, concretamente Transnational Temps fue llevado a cabo por Fred Adam y Verónica Perales, junto al programador Pablo Cáscaba. Ver página web de los artistas <http://transnationaltemps.net/ehes/rj/index.html> (vi: 13 de abril de 2011).

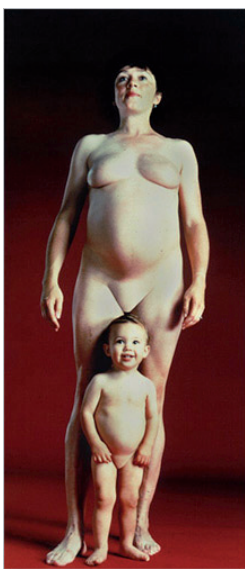
<sup>60</sup> Alcalá, J. S., *op. cit.*, p. 13.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 28.

Este es un proyecto con el que, continuando con su discurso, este colectivo busca matizar la felicidad, complacencia y carácter integral que se le otorga a los espacios virtuales, de los que observan subyace la soledad como uno de los aspectos fundamentales. De ahí el enorme número de personas que se conectan diariamente a los canales de *chat*, es decir, a los medios actuales de comunicación e información como el de la red, en los que los usuarios parecen quedar totalmente definidos a través de diferentes posicionamientos o expresiones, además de mostrar la personalidad que consideran en cada momento entre las muchas que pueden adoptar, y cuyo objetivo fundamental suele ser el de la búsqueda de otras personas con las que contactar. Cada frase escrita en el *chat* y capturada por el programa, aparte de ser asociada visualmente al movimiento de la boca-*collage* de cada personaje recompuesto en fracciones de tiempo, será leída en tiempo real, creando así un retrato informe, expresión del inconsciente colectivo, y realizado a partir de un proceso de metamorfosis que lleva implícito la disolución de la identidad<sup>62</sup>.

Las nuevas tecnologías de la comunicación han de ser un apoyo de las relaciones humanas y no un sustituto de las mismas. También tocamos aquí el tema de la integración de las máquinas como integrantes de los espacios de comunicación. ¿Cómo podemos tener la certeza de que la persona que vemos a través de nuestra pantalla es un verdadero ser humano y no una máquina? No podemos saberlo<sup>63</sup>.

Desde esta perspectiva otro tipo de estrategia a comentar, igualmente fundamentada en la representación del cuerpo virtual, en este caso post-humano, es la que plantean **Anthony Aziz** y **Sammy Cucher** a través de su obra, con proyectos como el de la serie *Faith, Honor and Beauty* (*fig. 35, fig. 36*) (1992). Ésta consiste en el retrato de unos jóvenes modelos desnudos, que ante el espectador se presentan como corporeidades digitalmente manipuladas, y con las que estos dos artistas pretenden representar a unos individuos de aparente perfección, sentidos ausentes y sexualidad borrada, cuyos cuerpos vacíos y despojados de sus



*Figs. 35 y 36* Imágenes pertenecientes a la serie *Faith, Honor and Beauty*, Anthony Aziz y Sammy Cucher. 1992.

<sup>62</sup> Información extraída de la página web del colectivo <http://transnational-temps.net/ehes/rj/index.html> (vi: 15 de febrero de 2011).

<sup>63</sup> Cit. *Ibid.* (vi: 15 de febrero de 2011).

principales propiedades físicas funcionan como reflejo de la identidad actual, algo alterada y transfigurada. Unos individuos artificiales, cuyos atributos de identidad, borrados por medio de la manipulación digital, aparecen sustituidos por distintos objetos de consumo con los que estos dos artistas buscan reforzar determinados estereotipos asimilados culturalmente. Es el caso de un bate de béisbol o una metralleta, las identidades masculinas, o un espejo, en las femeninas. Una serie, *Faith, Honor and Beauty*, cuyo irónico título, de cierto carácter malevolente e incluso fascista, alude al hecho de que lo que para uno son ideales, para otros pueden llegar a convertirse en pesadillas<sup>64</sup>.

Los sujetos fotografiados han sido castrados sexualmente, siendo los objetos agarrados afanosamente por los modelos los que parecen suplantar la ausencia<sup>65</sup>.

A través de estas no identidades manipuladas, artificiales y realizadas por medios digitales, **Aziz y Cucher** buscan pues, por un lado, plantear cuestiones en relación al aislamiento y artificialidad experimentada en la sociedad contemporánea, y, por otro, llamar la atención sobre la influencia ejercida por las imágenes de los desnudos en poses clásicas sobre una hipotética nueva raza generada a través de la experimentación y la manipulación. Se trata de unos sujetos perfectos y esculturales a la vez que asexuados y andróginos, cuya única posibilidad de identificación es la de los objetos de consumo que ostentan, y con los que estos dos artistas buscan representar a, una nueva raza artificial, “perfecta” y construida en medio de la experimentación tecnológica. Una serie de cuerpos o hibridaciones digitales, con la que estos dos artistas expresan la realidad de una época, la actual, donde la identidad es concebida como una acción artificial. Se trata pues de unos seres sin rostro, y por lo tanto imposibles de identificar, que funcionan como expresión del derrumbe de la identidad tal y como se ha conocido hasta hoy, debido a los efectos causados por la tecnología sobre el sujeto.

<sup>64</sup> Seward, K., “Aziz + Cucher”, en [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n4\\_v32/ai\\_14890867/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n4_v32/ai_14890867/) (vi: 20 de febrero de 2011).

<sup>65</sup> Canogar, D., “La obscenidad de la superficie”, en Doctor Roncero, R. y Barriga, M. J. (coords.), *Espacio uno II*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 178-197, cita pp. 186-187.



Fig. 37 May. Serie *Dystopias*, Anthony Aziz y Sammy Cucher. 1994.



Fig. 38 María. Serie *Dystopias*, Anthony Aziz y Sammy Cucher. 1994.

En esta línea se halla también otro de sus proyectos, el de la serie *Dystopias* (fig. 37, fig. 38) (1994-1996), que consiste en unos inquietantes retratos masculinos y femeninos, de nuevo desprovistos de los órganos sensoriales que otorgan al ser humano de expresión facial. Los propios artistas comentan:

Las series de *Dystopia* fueron retratos externos de sujetos que estaban “cerrados hacia dentro”<sup>66</sup>.

Sin embargo, en proyectos posteriores **Aziz+Cucher** se alejan de la representación de seres humanos virtuales, para en su lugar plantear una visión de la máquina como prótesis del cuerpo y expresión de una sociedad, la contemporánea, en la que las identidades son concebidas y articuladas artificialmente. Estos conceptos son planteados en la serie *Plasmorphica* (1996), en la que ambos muestran a unos ciber-electrodomésticos de diseño ergonómico, y recubiertos por lo que parece ser piel plastificada, blanca y apretada, o *Chimeras* (1999), otro de sus proyectos fundamentado en la antropomorfización de los objetos, donde las fronteras entre lo tecnológico y lo humano diluyen todavía más lo natural y lo artificial. Los objetos que aquí se muestran se convierten, de forma todavía más evidente, en una abstracta extensión protésica del cuerpo humano<sup>67</sup>.

Una obra la de **Aziz y Cucher**, centrada en la manipulación digital, cuya intención última es la de mostrar cómo los avances tecnológicos y el uso de sus herramientas llegan a modificar nuestras vidas, borrando nuestro cuerpo real y nuestra identidad en pos de una individualidad excesiva y vacía de contenido.

Un discurso semejante es el que **Inez van Lamsweerde** propone en su obra, con las que reflexiona sobre la representación del cuerpo virtual y post-humano. De nuevo las técnicas de manipulación digital le sirven para modificar la apariencia de sus modelos (mujeres, niñas y hombres), dotándoles de un carácter ambiguo y monstruoso a la vez que sofisticado. Unos modelos que reflejan el ideal contemporáneo en lo que a salud, belleza, juventud y felicidad se refiere, y con los que **Lamsweerde** alude a la necesidad social de adaptarse al canon de belleza imperante, y a la eterna juventud: de ahí sus personajes perfectos a la vez que inquietantes por el sutil *collage* al que son sometidos, y en los que esta artista combina raza, género y edad, para crear una nueva especie de seres “mejorados” y más cercanos al “canon perfecto”. Sin embargo, aunque contruidos en base a unos ideales estéticos, el resultado de dicha perfección asexual resulta algo monstruoso, ya que éstos son tecnológi-

<sup>66</sup> Información extraída de la página web de Aziz y Cucher en <http://www.azizcucher.net/critical-texts.php> (vi: 20 de febrero de 2011). Traducción propia.

<sup>67</sup> Canogar, D., *op. cit.*, p. 192.

camente retocados (aumentando el brillo de la piel, alargando diferentes partes del cuerpo y añadiendo fondos virtuales...) hasta ser transformados en unos cuerpos post-humanos, y ubicados en un nuevo fondo que contribuirá a la sensación de extrañamiento y descontextualización que de ellos se desprende.

A esto habría que añadir que estos retratos se hallan influenciados por el hecho de que **Lamsweerde** sea fotógrafa de moda, aspecto éste que resulta clave en la comprensión y definición de sus imágenes, de cierto carácter publicitario, y compuestas de híbridos humanos asexuados, andróginos, de nuevo perfectos y post-humanos que esta artista expone no solo en salas de arte, sino también en páginas de revistas de moda. De esto se deduce una gran carga simbólica y una doble lectura en relación a la manipulación de la industria y la influencia de los medios de comunicación sobre el subconsciente de hombres y mujeres.



Fig. 39 Britt. Serie *Thank you Thighmaster*, Inez van Lamsweerde. 1993.

Una obra, la de **Inez van Lamsweerde**, cuya perversidad y erotismo está presente desde sus primeros trabajos, como es el caso de *Thank you Thighmaster* (1993) o *The Forest* (1995). En *Thank you Thighmaster* (fig. 39), **Lamsweerde** se centra en la figura de la modelo, a quien muestra con un alto grado de iconicidad y a gran escala, fotografiándola en diferentes posturas que a continuación combina con el ordenador, y cuyo resultado es el de un tipo de obra de carácter publicitario, con la que busca hablar de la belleza y el culto al cuerpo. Se trata de modelos a las que retrata en poses superficiales propias de los maniquíes de los escaparates, exponiéndolas como cuerpos perfectos a la vez que inútiles, y despojadas digitalmente de toda su sensualidad y sexualidad que sustituye por una uniforme película, en imitación de la textura de la piel humana. Como un cuerpo herméticamente sellado por el retoque tecnológico, que lo convierte en asexual e irreal, y con el que esta artista busca aludir al desarrollo de la tecnología y al cada vez menor contacto físico con los demás. Se trata de seres hiperreales, muy semejantes a los creados por **Aziz y Cucher**, pues junto a las características comentadas, y basándose para ello en los cánones de belleza y el mundo de la moda, también estos serán descontextualizados<sup>68</sup>.

El tema el de la moda y la publicidad, es abordado por **Lamsweerde** como instrumentos de condicionamiento social, a partir de los que crea un tipo de imagen asociada al ideal de belleza femenino del momento.

<sup>68</sup> Gonzalo Prieto, P., *op. cit.*, pp. 102-103.



Si bien mientras que la pose de sus modelos es seductora, tentadora, exhibicionista... su mirada resulta vacía e incluso desagradable, y con ellas la artista busca también aludir a la connotación maléfica de lo femenino, lo que aleja su trabajo de la finalidad feminista que supuestamente tienen.

Cuerpos aislados, autosuficientes, inaccesibles, ciborgs que eluden el riesgo del contacto carnal, sexual, cualquier interacción que pueda relacionarse con el deseo y su satisfacción. Son especímenes huecos en los que, al final, echamos de menos la imperfección somática, viscosa y asimétrica que habitualmente presenta el cuerpo humano. Seres, en definitiva, que aunque gocen de la componente de belleza a la carta que proporciona la electrónica, nos incomodan<sup>69</sup>.



Fig. 40 Wendy, Serie *Final Fantasie*. 1993.

Se trata de unas imágenes de carácter perverso, cuyos antecedentes se hallan en el erotismo de la serie *Vital Statistics* (1991), para la que **Lamsweerde** estudia las imágenes de *Pin Ups* de los años cincuenta a las que les acompañaban sus medidas (pecho, cintura y cadera), detalle éste a partir del que titula al conjunto, y cuyo resultado final es el de la combinación, por medio de técnicas digitales, de estas dos imágenes muy divergentes entre sí: las espectaculares medidas de las modelos, con los fondos urbanos de la ciudad de Groningen.

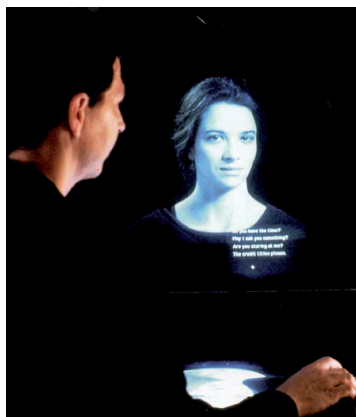


Fig. 41 En *Portrait* no el espectador accede a un menú de preguntas a partir del que tiene lugar el comienzo de un diálogo programado.

Este tipo de temática reaparece en la serie *Final Fantasie* (fig. 40) (1993), en la que en esta ocasión muestra como protagonistas a niñas de tres años a las que hace posar como si fueran mayores, y cuyos rasgos modifica sutilmente por ordenador introduciendo algunos de los elementos propios de los adultos: dentadura, nariz, peinado, la boca de hombre en sustitución de las suyas... Al igual que en otros de sus proyectos, también a estas les ubica en nuevos entornos, como un cristal transparente en el que aparecen como meros objetos de exhibición. El nombre de esta serie, fantasía final, es tomado por la artista de un videojuego con el que buscaba aludir a los sueños pedófilos y el voyeurismo<sup>70</sup>.

Su interés en la realización de estas imágenes basadas en la manipulación digital, radica pues en la exposición

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 113-114.

<sup>70</sup> *Cfr. Ibid.*, pp. 118-120.

de cuerpos mutantes, post-humanos, a través de los que también alude a la clonación y la problemática bioética. Es decir, que tras el retrato o la representación de unos seres en apariencia reales, inocentes y seductores, **Lamsweerde** muestra lo increíble, ambiguo, extraño y siniestro de unos cuerpos futuros transformados y post-humanos.

Otro artista que ha trabajado con la representación del ser humano a través de la imagen digital es **Luc Courchesne**, en su caso a través de un proyecto de instalación interactiva titulado *Portrait no* (fig. 41), que crea en 1990 para el museo *Media Art History* de Karlsruhe (Alemania), y que se constituye de un monitor con audio en el que aparece la imagen en pose de retrato de una mujer joven, Marie, una figura virtual que invita al espectador a interactuar con ella por medio del diálogo.

Marie es pues una mujer inalcanzable, reflejo de otra realidad, la de la mujer que aportó su imagen para poder crearla, y con la que realmente no existe un diálogo, pues se trata de un diálogo virtual. Una imagen la de Marie procedente del mundo real, que este artista traslada al mundo de lo virtual para convertirla en un proceso interactivo entre la propia obra y el espectador, quien accede a un menú de preguntas para plantear un diálogo simple e intrascendente, aspecto éste que es el más interesante de esta instalación en la que espectador pregunta y la imagen de la pantalla responde, como si de un diálogo entre dos personas se tratase pero sin demasiado sentido. Es la simple imagen de Marie en la pantalla la que induce al espectador a acceder al menú y dar comienzo a un diálogo programado por el artista de antemano gracias a un *software*, para responder a dichas preguntas. Ésto hace de Marie un ser autónomo, una réplica activa e interactiva, un cuadro parlante en el que los límites entre lo virtual y lo real quedan confusos.

Se trata pues de una obra interactiva a través de la que, como comenta Miguel Ángel Apezteguía Bravo en su tesis, **Luc Courchesme** logra hacer realidad el sueño de crear un retrato tan perfecto que parezca que realmente mira y habla al que le observa<sup>71</sup>. Un tema el del retrato que conversa, con el que este artista plantea aspectos en relación a la interacción actual del individuo con el entorno, y su forma de conocer el mundo dentro de los contextos comunicativos propios de nuestra sociedad.

*Portrait no* es por lo tanto un proyecto artístico de preguntas pero no de respuestas, ya que aunque sea pura simulación, el valor del mismo se halla implícito en el propio proceso de interacción entre Marie y el espectador en el diálogo. Marie es una identidad virtual simulada, una *conciencia mediática* que funciona como representación de la relación que tiene lugar entre artista y espectador, o entre imagen y espectador, en

<sup>71</sup> Apezteguía Bravo, M. A., *El nuevo retrato: juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2004, p. 249. Tesis publicada en el repositorio institucional Eprints complutense.

una interacción que se ve favorecida por hechos como el de que esta ciber-mujer logre seducir al espectador. Una mujer virtual, que funciona como ejemplo del mundo ideal al que estamos habituados en la sociedad mediática actual, fundamentada en un continuo intercambio entre realidad y ficción, y en la representación de la persona como espectáculo social.

La protagonista de esta instalación, Marie, es pues un personaje virtual extraído de la imagen de una mujer real grabada y reproducida a modo de retrato electrónico, y con la que el espectador interacciona, lo que evidencia el hecho de que el tema del retrato continúe atrayendo el interés de los artistas, aunque actualmente sea cada vez más recreado a través de los avances tecnológicos<sup>72</sup>.

Un proyecto semejante es el que **Kirsten Geisler** plantea en la instalación audiovisual *Who are you?* (1996), presentada para el Media Museum *Media Art History* de la ciudad alemana de Karlsruhe, y en la que reaparece el tema del doble y el juego entre lo real y lo virtual, en esta ocasión a través de dos pantallas en las que aparecía proyectada una misma figura femenina, una audiovisual y la otra digital, situadas en posición frontal y mirando fijamente al espectador. En un determinado momento, una de ellas quedará de perfil sobre su doble, siendo entonces cuando por un altavoz suene la pregunta *¿Quién eres tú? (Who are you?)*, a la que seguirá *Yo soy real o... ¿lo eres tú?*. Cuestión que **Geisler** plantea como reflexión acerca de lo real, de la existencia de dos realidades que a la vez son dos ficciones, y con las que buscaba exponer aspectos en torno a la sociedad actual y el mundo virtual en el que ésta se desarrolla. Conceptos estos que retoma en obras posteriores, en las que amplía su repertorio de personajes virtuales en 3D, invitando, en esta ocasión, al espectador a interactuar con ellos<sup>73</sup>.

En esta misma línea se halla el proyecto *Dream of Beauty* (fig. 42, fig. 43), que **Geisler** realiza en 1999, y que consistía en la imagen interactiva de una belleza virtual de tamaño natural, en tres dimensiones, y que se paseaba por una pasarela como si de un arquetipo del ideal de belleza femenina se tratara. Esta modelo virtual será capaz de realizar movimientos gestuales y mímicos tales

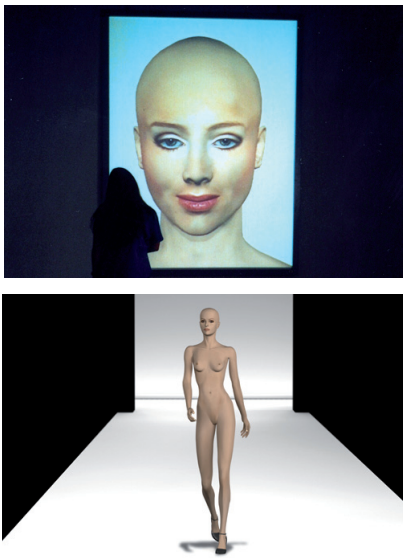


Fig. 42 y 43 *Dream of Beauty*, 2.0., Kirsten Geisler. 1996.

<sup>72</sup> Cfr. *Ibid.* pp. 254-255.

<sup>73</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 132-133.

como sonreír, girar la cabeza, abrir y cerrar los ojos, dar un beso o realizar preguntas al espectador, quien, no obstante, va a percibir en ella algo irritante por la ausencia de expresión real en su rostro. Al igual que ocurre con el proyecto anterior, el juego entre realidad y simulacro permite a **Geisler** investigar las diferencias existentes entre los mundos naturales y artificiales<sup>74</sup>.

Con el uso de las tecnologías digitales cambia pues la naturaleza del retrato, dejando éste de ser el referente último de la identidad para pasar a manipularse a voluntad. Ésto ocurre también con algunos de los proyectos audiovisuales de la artista **Catherine Ikam**, quien en colaboración con Louis Fléri lleva a cabo la videoinstalación *L'Autre* (1992), consistente en un entorno virtual realizado para la exposición *À visage découvert*, que tuvo lugar en la Fundación Cartier en junio de 1992, y que consistía en una pantalla ubicada en una habitación oscura, en la que había proyectada la imagen digital de un rostro (*Alife*), que reaccionaba ante la presencia de movimiento en la habitación. **Ikam** buscaba aquí plantear la interactividad en tiempo real entre la imagen digital y el espectador, por medio de un simulacro en el que este rostro, el del otro, parecía tener vida propia, desplazándose por la habitación, sonriendo, aburriéndose, observando...

Una especie de emoción surgía a partir de la simbiosis entre lo vivo y la máquina, entre la experimentación y la simulación a la que nos hemos habituado como hijos de generaciones acostumbradas a la necesidad de la tecnología<sup>75</sup>.

Se trata pues de un rostro dirigido por *software*, que **Ikam** muestra como reflejo de una sociedad acostumbrada a la necesidad tecnológica, por lo que de nuevo en esta obra perteneciente al arte de las nuevas tecnologías, se alude al cuerpo post-humano, encarnado en esta ocasión a través de *L'Autre*, figura cuyo rostro, producto de una imagen de síntesis, se modifica de manera paralela al rostro real del que lo observa, convirtiéndose éste en una simulación a la vez que en un híbrido entre el cuerpo y la máquina. Ésto responde a uno de los objetivos que **Catherine Ikam** pretende a través de su trabajo artístico, que es el de tratar de humanizar a la tecnología, dotando a las imágenes de gestualidad corporal, y por lo tanto de vida<sup>76</sup>.

Desde esta perspectiva cabría también comentar la instalación de realidad virtual *Elle* (fig. 44, fig. 45), que **Catherine Ikam**, junto a Louis Fléri,



**Figs. 44 y 45** En esta instalación se propone el encuentro con un personaje virtual que tan solo existe en la memoria del ordenador. La presencia y desplazamiento de los visitantes por la sala son analizados en tiempo real, y permiten la interacción con *Elle*. En ausencia de visitantes *Elle* desarrolla una "vida propia" aleatoria. Catherine Ikam y Louis Fléri. Casa Europea de la Fotografía, París, 1999.

<sup>74</sup> Información extraída de la página web de la artista <http://www.kirstengeisler.com/en/werke/> (vi: 3 de marzo de 2011).

<sup>75</sup> Jasso, K., *op. cit.*, p. 135.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 163.



**Fig. 46 y 47** *Oscar*. Retrato virtual interactivo, Catherine Ikam y Louis Fléri, 2006. Museo de Arte de Shanghai, Shanghai.



**Fig. 48** *Fictitious Portraits (triple)*, Keith Cottingham. 1993.

produce para la Maison Européenne de la Photographie, en febrero de 1999, y en la que en esta ocasión propone la cabeza virtual de una mujer asiática, realizada en tres dimensiones, acompañada de unos textos visuales, y con la parte posterior vacía, haciendo de esta cara una máscara, y teniendo como único movimiento el de los ojos que parpadeaban en imitación al gesto real. Se trata de un proyecto audiovisual fundamentado en el cuerpo artificial, en el que según argumenta la propia artista, la cara ya no es sólo un registro sino un proceso susceptible de todo tipo de transformaciones<sup>77</sup>.

Eres tú, soy yo, es ella, es un dispositivo de deseo, el deseo de encuentro improbable, Soy yo, quien se acerca a ella, es ella quien me mira. Los ojos me siguen y luego se alejan. Ella, un ser de síntesis, yo<sup>78</sup>.

Otros de sus personajes virtuales a citar son *Yoona I* (1999) u *Oscar* (fig. 46, fig. 47) (2006).

**Ikam** centra pues su interés artístico en la utilización de la informática, y en la creación de un nuevo tipo de imagen fruto de la combinación entre el mundo real y las imágenes digitales o de síntesis pertenecientes a lo virtual, lo que ha llevado a definir su trabajo como arte de frontera<sup>79</sup>, ya que lo que plantea en sus proyectos es una serie de híbridos entre el arte y la tecnología, a través de cuyo comportamiento autónomola artista crea una dialéctica entre lo real y lo virtual.

El rostro se convierte en un artefacto, un molde hueco de contenidos digitales, una especie de cera anatómica reinterpretada por un sistema de captura láser, para cuya realización **Ikam** lleva a cabo un laborioso proceso compuesto de varias etapas.

La imagen digital no sólo permite pues registrar al referente, sino también construirlo, tal y como ocurre también en *Fictitious Portraits* (fig. 48) (1993), un proyecto en el que **Keith Cottingham** plantea unos

<sup>77</sup> Ikam, C., "Mute culture and politics after the net", en <http://www.mute.org/en/Future-Face> (vi: 20 de junio de 2010).

<sup>78</sup> Ikam, C., "Elle", en Couvreur, J. F. y Chardin, E., (coords.), *Portraits, réel – virtual/ Catherine Ikam, Louis Fléri*, [Catálogo de exposición], París Audio-visual: Casa Europea de la Fotografía de París, París, 1999, p. 68.

<sup>79</sup> Jasso, K., *op. cit.*, p. 137.



retratos digitales ficticios, elaborados a partir de un laborioso proceso basado en el escaneado de modelos de cera, que a continuación recubre digitalmente con diferentes elementos como piel, cabellos... hasta dotarles de una apariencia fotográfica absolutamente realista. Se trata pues de un proyecto en el que **Cottingham** lleva a cabo la producción de unas identidades ficticias, las de unos jóvenes bellos y delicados, de pelo oscuro y apariencia casi andrógina, con los cuerpos desnudos y dispuestos sobre un fondo negro, que por medio de un laborioso proceso de retoque digital en 2D y 3D, parecen, como en los ejemplos anteriores, cobrar vida.

El impacto visual de estos personajes digitales se acentúa al pasar del retrato de un solo joven, perteneciente a *Fictitious Portrait (Single)*, al de dos, en *Fictitious Portrait (Double)*, y hasta tres, en *Fictitious Portrait (Triple)*, de rasgos casi idénticos, y posando con diferentes posturas: uno sentado con la mirada baja, otro erguido y mirando fijamente a la cámara.

Estas identidades de adolescentes no son pues producidas por medio de ingeniería genética, sino a través de un ejercicio de clonación en el que el artista ha creado los rasgos fisionómicos del personaje a partir de dibujos anatómicos, modelos de arcilla y fotografías pertenecientes a revistas ilustradas, añadiendo luego diferentes texturas de la piel, de los ojos, los cabellos... hasta construir esta recreación artificial de carácter totalmente realista.

Con estos retratos robots de rasgos fisionómicos, **Cottingham** busca plantear aspectos en relación a la identidad del hombre, las posibilidades actuales de manipulación del cuerpo humano y las expectativas científicas de la biogenética. De ahí este cuidadoso ejercicio clonativo con el que representa impolutos seres perfectos de idéntica belleza, la cual revela su monstruosidad, que plantea como reflexión crítica respecto a los efectos sociales y morales de las nuevas tecnologías<sup>80</sup>.

La tecnología informática le sirve pues a **Keith Cottingham** para explorar aspectos tanto de la identidad, como de las posibilidades actuales de alteración o manipulación corporal, como una nueva carne digital que podría definirse como *fotografismo digital*<sup>81</sup>.

La castración digital de los sujetos fotografiados parece querer avisarnos sobre los efectos de la tecnología como generadora de identidades polimorfos perversas<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> Cfr. Alcalá, J. S., *op. cit.*, pp. 20-22.

<sup>81</sup> Gómez Isla, J., "Imagen digital: Lecturas híbridas", en <http://www.ucm.es/info/univfoto/num1/fhibridas.htm> (vi: 20 de junio de 2010).

<sup>82</sup> Canogar, D., *op. cit.*, p. 188.

Esta supremacía de lo tecnológico es también trasladada al ámbito tridimensional por los artistas británicos **Jake y Dinos Chapman**, quienes en varios de sus proyectos se han servido de las sofisticadas tecnologías de los nuevos materiales escultóricos para llevar a cabo un discurso basado en la cibersociedad actual. Y precisamente los procesos tecnológicos contemporáneos los que han permitido a estos dos artistas proyectar y dar forma a un onírico bestiario humano con el que proponen una monstruosa metáfora fundamentada en la degradación moral a la que se encuentra expuesto el hombre contemporáneo<sup>83</sup>. Según comentan los propios artistas:

El cuerpo puede ser desechado más allá de la identidad porque está obsoleto<sup>84</sup>.

En este contexto se halla la serie de esculturas realizadas de materiales como parafina o fibra de vidrio, y para las que parten de la naturaleza humana, del cuerpo, al que representan completamente distorsionado, como reflexión sobre el mismo, sobre la manera en la que entendemos la belleza humana y los avances tecnológicos y científicos en ese terreno.

*Zygotic Acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model* (fig. 49) (1995), es una de sus esculturas-hibridación, constituida por un grupo de niños-maniquí con malformaciones: un cuerpo con varias cabezas, o piernas y brazos múltiples, de rostros infantiles y mejillas sonrosadas, totalmente desnudos excepto por unas deportivas negras, y cuya anatomía les une entre sí en grupos anómalos, de nuevo mutados y fusionados, la mayor parte de las veces, de su torso, y con partes reemplazadas como un pene en lugar de la nariz.

Unos personajes, representación de lo que han sido definidos como accidentes genéticos, con los que los **Chapman** buscan expresar las obsesiones de la ingeniería genética, y lo que implica un sentido científico de la identidad que lleva a una ambivalencia extrema



Fig. 49 *Zygotic*, Jake y Dinos Chapman. 1995.

<sup>83</sup> Alcalá, J. S., *op. cit.*, p. 18.

<sup>84</sup> Chapman, "Dinos and Jake Chapman Interview with Damianovic", en <http://www.jca-online.com/chapman.html> (vi: 20 de marzo de 2011). Traducción propia.

entre fascinación y repulsión, entre belleza y fealdad, como un artificio interpretado a través de maniqués de tienda duplicados, de claro hiperrealismo y expuestos como imagen excesiva, que estos dos artistas plantean como revuelta post-humana.

Una monstruosidad más retorcida e inquietante es tal vez aquella a la que no podemos acostumbrarnos ya que no es epidérmica; aquella que nos revela, sutilmente, cuadro a cuadro, imagen a imagen, que tras la fulgurante belleza que nos deslumbra no existe naturaleza alguna. La pérdida de identidad y el desdoblamiento del yo son dos lugares donde recalca con frecuencia esta fantasmagoría de la mente<sup>85</sup>.

El vínculo entre las nuevas tecnologías y el cuerpo constituye pues una de las dialécticas más importantes de la cultura actual, la cual refleja la realidad de un momento en el que el cuerpo parece enfrentarse a su posible desaparición, por lo menos tal y como lo hemos conocido hasta ahora. Como se ha comentado anteriormente, frente *al culto al cuerpo, el cuerpo se vuelve obsoleto*<sup>86</sup>, pues es modificado o metamorfoseado, transformado, pero sin llegar a perder su protagonismo o a desaparecer. Siendo éste el interés y vínculo fundamental existente entre arte, cuerpo y nuevas tecnologías en la cultura y sociedades actuales, donde realidad y artificio se funden y confunden en un juego de disfraces (reales o virtuales), y el Frankenstein reaparece, esta vez, como ser perfecto y post-humano.

<sup>85</sup> Alcalá, J. S., *op. cit.*, p. 19.

<sup>86</sup> Hernández, D., "Presentación", en Hernández Sánchez, D. (ed.), *Arte, cuerpo y tecnología*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, pp. 9-12, cita p.10.



V.

*El disfraz. Fundamento de  
una creación personal*







---

## *El disfraz. Fundamento de una creación personal*

---

Como ya se ha comentado en capítulos anteriores, la razón principal para comenzar esta Tesis es producto de un interés personal por indagar, además de enriquecer la propia obra, con un mayor conocimiento teórico y visual sobre el tema del disfraz, y aunque el proyecto que aquí se presenta empezó a gestarse en el transcurso de esta investigación, la temática vinculada a la mascarada forma parte del imaginario de la autora desde finales de los años noventa.

Ésta constituyó, a través de una serie gráfica, el proyecto de último año de carrera en la Universidad de Barcelona, y una serie más extensa completó su propuesta práctica, también de dibujo, que presentó para el DEA, en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, motivo por el que no se considera necesario hacer más hincapié en ella. Y es a partir de la realización de estas primeras “puestas en escena” gráficas cuando comienza a explorar más a fondo esta temática. Aspecto este a subrayar, porque más allá de la técnica, lo que le ha llevado a realizar esta investigación, y este proyecto práctico, es el interés por determinados aspectos en relación a la identidad.

Aunque estético y superficial, en muchas ocasiones el disfraz sirve pues para reflejar determinadas cuestiones que subyacen en el interior del ser humano, de ahí que esta reflexión sea planteada a través de un imaginario fundamentado en este elemento transformista.

Esta propuesta práctica se compone de dos series, en las que el uso de la fotografía y el retoque digital ha llevado a romper con un tipo de trabajo anterior, únicamente gráfico (lápiz grafito sobre papel), para pasar a experimentar y combinar este proceso con el *collage*, y realizar una obra más espacial, vinculada a lo escénico y tridimensional, donde además del dibujo se han puesto los medios expresivos dentro del mundo de la imagen digital. Por tanto, lo que se propone en las siguientes páginas es un proyecto artístico personal fundamentado en la temática investigada en esta Tesis, y que se compone de dos pequeños *Libros de artista*:

- El primero comprende la serie fotográfica *Inmóviles*, basada, fundamentalmente, en el tema del camuflaje animal.
- En el segundo, y tomando al disfraz y la máscara como elementos fundamentales, se pretende llevar a cabo otra serie constituida de unas escenas realizadas en *collage* digital, y que van a ir acompañadas de unos breves textos a través de los que quedan plasmados algunos pensamientos de la autora en relación a las mismas.

Por último comentar que la inclusión formando parte de las escenas que aquí se plantean, tanto camuflada con el entorno, como disfrazada, y en ocasiones irreconocible, responde a su ya citada necesidad de involucrarse en un proyecto personal de exploración de aspectos en torno a la identidad, tanto a través de una investigación teórica, como de unas imágenes que, como se ha mencionado, surgen fruto de un tema que ha estado siempre en su mente, y que aquí se expresa por medio de un proceso analítico a la vez que intuitivo.

### V.1. Disfraces y escenarios

El significado original de la palabra “persona” es “disfraz”, lo que implica que, de forma más o menos consciente, el hombre posee una necesidad innata de personificar un papel, de lo que se deduce que nuestra identidad es metamórfica y variable.

Una vez comentado esto, uno de los aspectos que han llevado a la autora a interesarse por el disfraz es, por un lado, el importante valor que en la sociedad contemporánea se adjudica a la imagen; esto queda evidenciado en el hecho de que ésta sea en muchas ocasiones definida como *sociedad espectáculo*.

Y otro de los puntos de reflexión se basa en el hecho de que, actualmente, el aspecto intuitivo y fantástico de la vida esté casi ausente, y por ende, las facultades más creativas del hombre.

Éstos son algunos de los conceptos en los que se apoya este proyecto basado en la reivindicación del disfraz como forma implícita en la propia complejidad de la que el hombre se constituye como individuo.

Por otro lado, a lo largo de esta investigación se ha podido observar cómo mediante las transformaciones de la apariencia se efectuaba una reflexión personal sobre el concepto de identidad como construcción social e individual. También se ha hablado de la escenificación de “cuadros vivos”, los *tableaux vivants*, una práctica social del siglo XIX que por medio de otras técnicas y medios continúa siendo el elemento fundamental de muchas prácticas artísticas, y en los que igualmente se ha inspirado la autora para este proyecto práctico del que subyace cierto carácter teatral. A través de retratos “disfrazados” o “enmascarados” se pretende plasmar unas determinadas historias, unas historias mudas, que son representación de recuerdos, de existencias, que aunque reales en ocasiones se antojan pintorescas, y cómo no carnavalescas, y asociadas al carácter subversivo y simbólico que este elemento, el disfraz, lleva implícito.

Vinculado al medio fotográfico, el uso del disfraz y los valores asociados a él se transforman aquí en instrumento con el que hacer visibles determinados aspectos tanto sociales como personales. Así, tanto en la serie *Inmóviles*, como en *El hilo rojo*, el disfraz cumple la función de “visibilizar” determinadas cuestiones del mundo que nos rodea, y que son planteadas desde una visión onírica y personal. Aquí la experimentación con las transformaciones de la apariencia permite, tanto por medio del dibujo, como de la fotografía o los medios digitales, fabricar una nue-

va imagen, en mayor o menor medida falseada, y a través de la que se pretende experimentar con distintos grados de construcción e invención del retrato, del de la autora o el de los personajes que le acompañan, y que, como ya se ha comentado, han sido realizados por medio de una combinación de técnicas.

El disfraz sirve pues aquí para llevar a cabo una total ficcionalización de la apariencia con la que expresar determinados aspectos en torno a la existencia e identidad.



## V. 2. Estrategias de ocultación. Serie Inmóviles

La primera serie que compone este proyecto, titulada *Inmóviles*, se basa, de forma metafórica, en la estrategia de camuflaje animal, y para su realización se han tenido en cuenta determinados términos biológicos que han ayudado a definir y clasificar los diversos tipos de camuflaje, entre los que se halla el camuflaje por *cripsis*, donde el color ayuda al animal a camuflarse en su entorno, o el camuflaje basado en la *inmovilidad*, que se podría considerar como una de las formas más sencillas de ocultamiento<sup>1</sup>, pues cabe recordar que aunque el camuflaje exterior es siempre útil, el recurso basado en la inmovilidad constituye otra forma igualmente eficaz de ocultación, reacción esta que por otro lado es también compartida por los humanos.

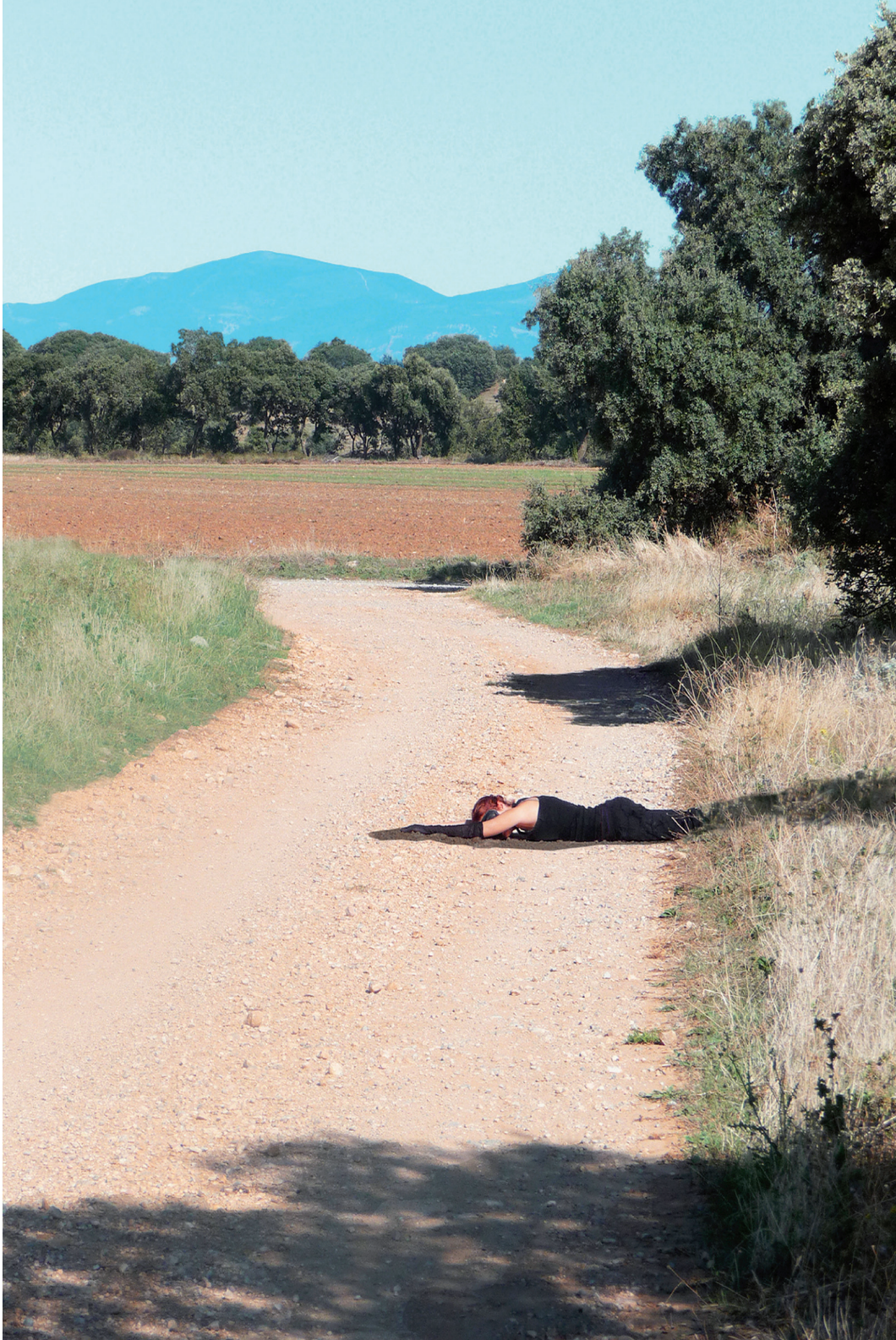
Y tomando como modelo de inspiración estos métodos animales y sociales de adaptación al medio, este proyecto se basa en la integración estática y momentánea de la autora con la naturaleza para, desde una perspectiva imaginativa y poética, formar parte de ella. Objetivo para el que, partiendo de estos tipos de disfraz pertenecientes al reino animal, se ha utilizado un determinado vestuario de tonalidades semejantes a las del lugar escogido como escenario, y donde no obstante su presencia se hace intencionadamente reconocible, ya que el camuflaje con el entorno natural que aquí se plantea, y registra en fotografía, es sólo parcial, y funciona como forma metafórica de mostrar una intención de retorno al origen, a la madre tierra. Es por esto por lo que el entorno natural escogido es el de la sierra de Guara (Huesca), lugar este que se ha considerado idóneo por la familiaridad y sentido autobiográfico que le acompaña. Se trata de un espacio numerosas veces recorrido por la autora, que aquí se transforma en escenario en el que, por unos segundos, ésta se “mimetiza” para formar parte de él,

El ocultamiento o mimetismo con el entorno que aquí se ofrece surge pues como reflexión acerca de los procesos de camuflaje o fusión con el entorno utilizados por los animales, y junto a lo ya expuesto, éste puede ser interpretado como forma de subrayar la fuerte influencia que ejerce sobre nosotros la naturaleza del entorno en el que vivimos.

<sup>1</sup> Estos aspectos han sido extensamente comentados en el capítulo III.1.1.

















### V. 3. *Serie tableaux vivants. El hilo rojo*

La segunda serie de este proyecto práctico lleva pues por título *El hilo rojo*, un hilo rojo invisible que, según una leyenda anónima oriental, conecta a aquellos que están destinados a encontrarse, a pesar del tiempo, del lugar, o las circunstancias. Este hilo forma pues parte de las escenas que aquí se proponen, en las que el disfraz constituye un elemento fundamental, si bien se va a comenzar hablando del proceso a partir del cual son llevados a cabo los *tableaux vivants* que la componen.

Como se ha comentado anteriormente, aunque el dibujo continúa siendo aquí una herramienta fundamental de expresión, ahora forma parte de un proceso en el que éste es combinado con otras técnicas, con la creación de fondos, escenarios y con fotografía, gracias a la cual la autora se introduce formando también parte de éstos, y dicho proceso finaliza con el *collage* digital con el que se componen las escenas definitivas, si bien pese al uso de la fotografía o el retoque digital, y de un especial interés por la representación espacial y tridimensional, en este proyecto el dibujo continúa siendo la técnica idónea de expresión de unas determinadas ideas y conceptos.

Previamente, se ha llevado a cabo la preparación de algunos de los objetos que iban a formar parte de dichas escenas, además de disponer los fondos e iluminación necesaria para que, en el momento de hacer la fotografía, se integrasen con el resto de los elementos dibujados hasta lograr unas imágenes surgidas fruto de la combinación de realidad y ficción, en las que el dibujo, la pintura y la fotografía, les proporciona el aspecto de escena teatral, ya que en cierta forma éstas se podrían considerar como representación bidimensional de una realidad tridimensional a partir de la cual se ha querido crear una historia que no fuese necesariamente narrativa.

Como se ha comentado, esta atracción por el tema del disfraz y lo teatral surge como reflexión acerca de aspectos como el de la noción de representación, combinada con historias de carácter onírico, y que se relacionan entre sí por medio de un simbólico hilo rojo.

Y en lo que respecta a los disfraces empleados para las diversas puestas en escena, por medio de la experimentación se han combinado trajes reales, con una serie de invenciones personales con las que la autora pretendía transformarse completamente en una nueva identidad, de aspecto diferente, y con nuevas formas y volúmenes, por lo que además de hacer uso de materiales totalmente caseros y sencillos como bolsas, cartones, globos... también se han utilizado otros elementos ya elaborados

como máscaras y pelucas, y se ha contado con la colaboración del Museo Tomás Moyano de Alerre (Huesca), a partir del que se ha obtenido el vestuario necesario: un burka, un kimono de ceremonia japonesa o un traje goyesco. Es pues evidente que en las imágenes que la componen el disfraz, en sus distintas formas —tanto en su representación gráfica, como a través de un uso real del mismo—, asume un importante protagonismo.

Por otro lado, el hilo rojo que aparece en las imágenes actúa como elemento simbólico de unión, ya que si bien cada una tiene sentido por sí misma, en conjunto éstas adquieren un valor esencial y global vinculado al disfraz, el cual forma parte de nuestra identidad, y no es sino extensión de la persona.

A través de esta serie se plantean pues varias ideas: la primera se fundamenta en el disfraz ya comentado, y la segunda se basa en la intuición de la existencia de un hilo simbólico que de algún modo mantiene unidas a las personas, y que a su vez se encuentra asociado a diferentes recuerdos de la autora, como el del juego de manos consistente en crear figuras con hilos, un juego que ha existido desde la antigüedad, cuyo origen se halla en el Extremo Oriente, y que ha formado parte del entretenimiento de diferentes culturas y civilizaciones que, paradójicamente, han creado figuras idénticas en zonas muy alejadas del planeta. Un hilo que, como se ha dicho en líneas anteriores, en este proyecto funciona como representación del vínculo o conexión entre identidades, representadas en muchas ocasiones a través de personajes enmascarados o disfrazados.

Junto a estos elementos, el del disfraz y el hilo rojo, otros motivos o elementos simbólicos que forman igualmente parte de estas escenas son la sombra o el espejo, que se plantean como representación del doble, o símbolo de la ambigüedad y complejidad que nos constituye como sujetos.

La serie *El hilo rojo* se compone pues de escenas realizadas por medio de técnicas plásticas y *collage* digital, simbólicamente unidas entre sí gracias a un *hilo rojo*, y a las que acompaña un breve texto en el que la autora plasma sus reflexiones. Unas escenas, a modo de *mise-en-scène* de retratos individuales y colectivos, a través de las que se tratan aspectos en torno a la identidad y los límites entre imagen y representación, y con las que, entre otras cuestiones, se pretende reflejar un retrato psicológico universal.

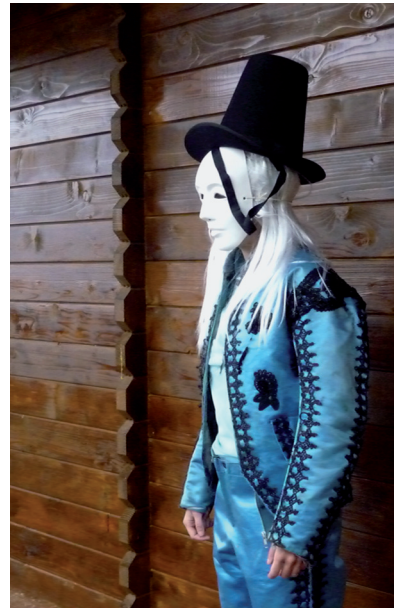
La motivación que ha llevado a la autora a realizar este proyecto práctico es la misma que le ha llevado a realizar esta investigación, la de ahondar en una temática que le fascina, y que refleja una parte de su propia

visión de la realidad. Siendo éste el principal motivo por el que se han realizado estas dos series, que deberán entenderse dentro del contexto de esta investigación y de algunos de los conceptos planteados a lo largo de los capítulos que la constituyen.

Para concluir, estas dos series dan respuesta a unos objetivos fundamentados en expresar, de forma plástica, los dos puntos de los que se compone esta Tesis: el del disfraz entendido como *aposematismo*, es decir, utilizado no para ocultarse sino para destacar y llamar la atención; y el del disfraz entendido como camuflaje, en este caso por *cripsis* e *inmovilismo*, ya que es la tonalidad y la quietud lo que ayuda a la autora a ocultarse en la serie *Inmóviles*.



























VI.

*Conclusiones*



El orden seguido en esta Tesis Doctoral ha permitido un acercamiento al tema del disfraz a través del análisis de su uso, y del carácter que éste asume en el arte contemporáneo. Así, siguiendo el orden de propuestas realizadas en la parte referente a los antecedentes, tanto históricos y sociales como artísticos, en la presente investigación se ha podido observar el protagonismo que este elemento asume a lo largo de la historia, tanto en un contexto real como de ficción; un protagonismo que continúa vigente en el momento actual bajo diferentes sentidos: lúdicos, de reflexión y búsqueda en torno a la identidad, o como reflejo de la tensión existente entre unas identidades inseguras y cambiantes.

Este arte fundamentado en el disfraz se ha desglosado en dos tipologías: la del camuflaje —crípsis y mimetismos—, y la del disfraz propiamente dicho, en el sentido de asumir una apariencia que no es la propia —o aposematismos—.

Desde una perspectiva de precedentes en torno al camuflaje, se ha hablado del vínculo entre lo histórico, social y artístico, de lo que se concluye que la discreción y la fusión con el entorno constituyen una necesidad vital de todos los organismos. Unos procesos que en el mundo animal surgen sin ningún tipo de intervención consciente, y que sin embargo, en el humano, este arte del camuflaje consiste en una táctica de ocultamiento desarrollada bajo muy diversas finalidades y contextos, y sometida a continuas transformaciones, fruto de una voluntad personal.

Continuando con este contexto de precedentes, y con respecto a la segunda tipología de disfraz utilizada, asociada al aposematismo, se ha dedicado un primer capítulo al tema del carnaval, a través de la presentación de la fiesta o de celebraciones en las que se retoman algunas de las características fundamentales de los ritos arcaicos en los que los artistas buscaban provocar una forma de catarsis colectiva que ayudase a la cohesión de la comunidad. Un tema el del carnaval que en el arte actual sirve, entre otras cuestiones, como representación o expresión subversiva de ruptura con respecto a determinadas convenciones socialmente asimiladas. De lo que se concluye que en el ser humano existe una imperante inquietud de no encasillamiento, y una necesidad de que los roles asignados sean subvertidos.

El siguiente disfraz explorado ha sido el del payaso, del cual ha quedado evidenciado no sólo su sentido poético o estético, sino también su valor como elemento simbólico de la condición humana, y como forma metafórica con la que plantear aspectos de la propia existencia reflejados a través del arte. Como se ha visto, este tipo de temática continúa vigente en el arte contemporáneo, donde son muchos los artistas interesados o que han adoptado el rol de clown como expresión paródica, crítica o reivindicativa respecto a determinados códigos sociales.

Otro tipo de disfraz ampliamente utilizado en el arte es el disfraz animal, que en el contexto artístico de precedentes ha sido analizado teniendo en cuenta su protagonismo histórico y su diversidad simbólica, y cuya amplia representación en el arte evidencia el importante vínculo que a lo largo de la historia ha habido entre el ser humano y el animal. Estas representaciones han influido a su vez en los artistas contemporáneos, para quienes dicho transformismo sirve para satisfacer cierta ilusión de metamorfosis y protección que ya primitivamente era encarnada por medio de este tipo de representación, la animal, además de ser utilizada como crítica social de diferentes tipos.

En el siguiente capítulo se ha analizado la estética travesti, la cual, entre otras posibilidades, ha sido utilizada como exploración creativa de la identidad, y como estrategia reivindicativa con respecto a la categorización social o la estandarización inamovible de los roles y diferencias. Tema este que vuelve a ser de interés para el arte contemporáneo, donde las diferentes representaciones y estrategias vinculadas al transgénero sirven para proponer una redefinición del concepto de género, entendido éste como juego de representación o reproducción dirigido principalmente a cuestionar dicha identidad.

Otro tipo de temática investigada ha sido la del *tableau vivant* o pintura viviente, la cual es planteada por determinados artistas para llevar



a cabo una revisión de la Historia del Arte o de determinadas escenas sociales, que entre otras cuestiones sirven para evidenciar la fuerte influencia que ejerce el arte del pasado sobre el imaginario actual.

El siguiente punto analizado ha sido el de la crítica feminista, centrando de nuevo una primera parte de precedentes en diferentes propuestas transformistas, a través de las cuales se buscaba subvertir los convencionalismos en torno a lo que ha sido concebido como un disfraz femenino social. Unas estrategias en relación a la mujer y el disfraz, cuyos conceptos son muy similares a los del arte actual, contexto este en el que, como denuncia a los roles asignados tradicionalmente a la mujer, se representan diferentes estereotipos de lo femenino, o se plantean disfraces reivindicativos, de nuevo bajo un profundo discurso crítico.

La segunda parte de este análisis se ha centrado en el vestido de novia, y se concluye que la historia y simbolismo implícito en el mismo ha hecho que éste sea escogido como herramienta artística reivindicativa, en muchas ocasiones de carácter feminista.

Un último tipo de disfraz analizado ha sido el protésico y robotizado, que en el contexto artístico anterior a los años ochenta ha servido tanto como modo de exploración del cuerpo y de sus posibilidades a través de extensiones y prótesis, como para reflexionar en torno a la supremacía de lo tecnológico. Y que en el arte actual continúa teniendo un gran interés, reflejo de una sociedad cada vez más inmersa en el artificio y lo post-humano.

Una vez analizadas las diferentes propuestas basadas en el disfraz, y los conceptos que a éstas les acompañan en el terreno del arte, con esta investigación se ha buscado a su vez dar respuestas al por qué este modo de expresión acompaña al hombre a lo largo de los tiempos, y por qué continúa atrayendo tanto su interés, de lo que se concluye que la presencia o uso de este elemento transformista es, junto a su carácter lúdico, reflejo de aspectos profundos de la persona, y la confirmación de la inexistencia o imposibilidad de una única identidad. Tema este el de la asunción de nuevas identidades, con el que de un modo u otro los diferentes artistas seleccionados buscan plantear aspectos en torno a la construcción de la persona y su representación.

A partir de estos conceptos, en esta Tesis Doctoral se propone un recorrido por la obra de diferentes artistas actuales que entienden el valor de esta temática, y la multiplicidad de opciones que hay en ella, no sólo como fuente lúdica, sino también como expresión de aspectos sociales y de vital importancia en nuestra existencia. Ésta les sirve, por ejemplo, para mostrar su insatisfacción frente a sí mismos o frente al mundo, de

ahí que opten en ocasiones por anular temporalmente su yo para en su lugar crear múltiples identidades, contexto este en el que lo virtual va a jugar en muchas ocasiones un importante papel, por su poder para manipular, recrear, transformar o potenciar las formas expresivas del cuerpo, siendo éstas representación de la visión que el artista tiene del mundo y de sí mismo.

Las obras seleccionadas para este análisis, además de mostrar un universo de creativas formas de representación asociadas al disfraz, y expresar los diversos intereses o preocupaciones, y las maneras de ver y representar al ser humano que tiene el artista actual, evidencian una necesidad ancestral, la del enmascaramiento, el cual lleva implícito una serie de contenidos y aspectos existenciales de un pasado que de manera fulgente se convierte en algo actual. Como se ha comentado en líneas anteriores, esta necesidad se podría de un modo u otro interpretar como voluntad de búsqueda de una identidad real de la que diferentes artistas han mostrado o demostrado su imposibilidad, además de servir como expresión de valores, modelos e intereses, aspecto este que enlaza con la disolución de las fronteras implícita en el arte actual, y que queda evidenciada tanto en la visión que tiene el artista a la hora de concretar sus formas de expresión, como en el carácter abierto de muchas de las propuestas aquí incluidas, en las que a través de una interpretación libre del disfraz, y por medio de sugestivas formas, se plantean discursos que nos aproximan al conocimiento de aspectos relevantes de nuestra condición humana.

A este respecto cabría recordar un término que se repite frecuentemente a lo largo de toda esta investigación, y es el de la *puesta en escena*, que alude a un tipo de representación que también en el contexto artístico se halla estrechamente vinculado a lo teatral, y que constituye una constante de las manifestaciones artísticas. Un carácter escénico implícito en el disfraz y la representación, que hará que en la mayor parte de las obras aquí incluidas se tenga en cuenta tanto la organización del espacio como el factor ambiental, creándose de este modo unas imágenes capaces, en muchas ocasiones, de atrapar el ánimo del espectador para hacerle partícipe de la forma más intensa posible.

Junto a la presencia del disfraz, uno de los factores comunes de las obras aquí comentadas es pues el de la intención teatral y de puesta en escena, e incluso el de la consideración del espectador o del propio artista como actor. Características estas que se podrían definir como paradigmas del lenguaje posmoderno, el cual denota un interés especial por la representación.

De un modo u otro, el carácter teatral y el disfraz, además de dotar de sentido a las escenas de que se constituyen las obras aquí comentadas, podrían entenderse como expresión del complejo mundo actual que el artista cuestiona, y sobre el que reflexiona escogiendo las formas que considera representan lo que ve. Los disfraces comentados le sirven pues a la persona que los lleva o los representa, en muchas ocasiones el propio artista, para plantear determinados aspectos en torno a la identidad metamórfica y en constante cambio, y se podrían considerar tanto retratos del individuo en particular, como de una sociedad, de sus intereses y sus preocupaciones. A su vez, el descubrimiento de nuevos artistas y de sus proyectos asociados al disfraz, abre un nuevo camino en la experimentación y en el desarrollo de esta temática y de sus posibilidades, que como trabajo abierto requiere de seguimiento continuo en lo que a modos de expresión y nuevas aportaciones se refiere.

La selección de esta temática o motivo “lúdico” es pues utilizada por los artistas aquí incluidos, tanto para mostrar una identidad metamórfica y susceptible de interés creativo, como para expresar aspectos de fuerte carga social, como pueda ser el de la lucha contra los estereotipos y las imágenes dominantes, la obsolescencia del cuerpo en pos de los avances tecnológicos, la pérdida del instinto, o del vínculo primitivo con la naturaleza, a la vez que sirve para evidenciar la realidad de una época de espectáculo y simulacro como es la actual.

Tras lo expuesto, es por lo tanto evidente que el disfraz ha estado siempre acompañando al hombre, y continúa, de un modo u otro, formando parte de su forma de expresión. Éste constituye, tanto desde una perspectiva social como artística, una segunda piel, que a la vez que se podría decir protege la intimidad del cuerpo, ofrece a la persona la posibilidad de modificar su identidad para metamorfosearse en otro.

Se constata pues la coincidencia de muchas de las conclusiones consultadas, a través de las cuales queda desvelado el porqué de la atracción del hombre por este elemento transformista, que además de ser utilizado como estrategia crítica, evidencia su complejidad y la imposibilidad de una única identidad que le acompaña.



VII.

*Líneas de investigación  
abiertas*





Tras las conclusiones obtenidas, queda abierta la posibilidad de continuar con el desarrollo de algunas de las líneas iniciadas en la presente tesis, en la que junto a una parte teórica se incluye un proyecto de obra personal apoyado en esta temática y en los conceptos planteados.

- Esta temática se halla asociada a aspectos sociales y de la identidad, y se encuentra en continua renovación, y por lo tanto con carácter inconcluso vinculado cada vez más a las innovaciones tecnológicas de la imagen y lo experimental, donde la manipulación, ocultación, multiplicación o hibridez del cuerpo, sea por medio del disfraz real o de diferentes transformaciones virtuales, se considera va a generar toda una serie de cambios sociales sobre este tema. Cabe pues analizar también el modo en el que este tipo de manifestaciones y entornos como es la realidad virtual, van a influir en la propia percepción del cuerpo y la identidad.
- Los artistas trasladan estos cambios a su obra bajo muy diferentes formas y finalidades: mientras unos representan esta realidad por sentirse atraídos hacia ella, otros la critican por lo que esto puede significar para la evolución. No cabe duda de que se van a continuar elaborando estrategias susceptibles de investigación e interés para artistas futuros.
- El cuerpo puede ser modificado o metamorfoseado, pero no llega a perder su protagonismo o a desaparecer, y es en este contexto en el que aparece el disfraz, el cual forma parte de la existencia del hombre y del imaginario colectivo, de ahí que siempre existan propuestas artísticas asociadas a este elemento, siempre va a haber en este sentido alguna novedad creadora, como es el caso del avatar.
- En lo que respecta a la obra personal, esta investigación ha aportado importantes conocimientos sobre la materia tanto a un nivel conceptual como visual. La recopilación de información disponible sobre la utilización del disfraz en el arte, y experimentación personal con el mismo, ha llevado a una mayor concreción de esta investigación y del propio proyecto personal.
- Éste es un tema muy atrayente y de gran interés, tanto a nivel social como artístico, por lo que se considera que su carácter inconcluso deja la puerta abierta al estudio e investigación de futuros avances tecnológicos y científicos que repercutan en el ser humano, y analicen el cómo y el por qué los artistas recurren al disfraz en su cuerpo.



---

## *Bibliografía*

---

---





## *Publicaciones y catálogos.*

AGUILAR GARCÍA, T., “Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. 17, 2008. 1, pp. 1-9.

ALBARRÁN, J., *Usos performativos de la fotografía en el arte contemporáneo español (1990-2005)*, Universidad de Salamanca, 2008. Tesis publicada por la Universidad de Salamanca.

ALBERTAZZI, L., “Espejos, reflejos, espejismos y fotografías”, en *Exit: imagen y cultura [núm. 0]. El Espejo*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Noviembre/Enero, 2000-2001. p. 90.

ALCALÁ, J. S., “Monstruos, fantasmas y alienígenas: poéticas de la representación en la era digital”, en Pascual, J. (ed.), *Monstruos, fantasmas y alienígenas: poéticas de la representación en la cibersociedad* [Catálogo de exposición], Fundación Telefónica, Madrid, pp. 11-30.

ALEMÁN, C., “Semana Santa”, en *Arte Fotográfico: Fiestas Popurares*, Cabello, A., Madrid, núm. 624, 2010, pp. 49-53.

ALIAGA, J.V., “Jambe, Mollet, pied, anus... Je vous aime. Sobre Pierre Molinier y su arte inmoral”, en Casanova, M. (coord.), *Pierre Molinier* [Catálogo de exposición], IVAM Centre Julio González, Valencia, 1999, pp.11-58.

-, *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*, San Sebastián (Guipúzcoa), Nerea, 2004.

-, *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.

ALIÑO, B., “Tomatina”, en *Arte Fotográfico: Fiestas Popurares*, Cabello, A., Madrid, núm. 624, 2010, pp. 38-42.

ÁLVAREZ BASSO, C., “Los mirones de Pierrick Sorin”, en Doctor Roncero, R. y Álvarez Basso, C. (coords.), *Espacio uno II*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid, 1999, pp. 88-89.

ALLAIN, P., “Los nuevos narcisos”, en Doctor Roncero, R. y Álvarez Basso, C. (coords.), *Espacio uno II*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid, 1999, pp. 92-100.

ANDERSON & LOW, "Momentos fugaces de asombro", en *Exit: Imagen y Cultura* [núm. 39]. *El Circo*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Agosto/Octubre, 2010, pp. 60-69.

"Andreas Gursky", en *Exit: imagen y cultura* [núm. 5]. *Esto es una fiesta/ This is the party*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Febrero/Abril, 2002, pp. 102-107.

ANTONI, J., *Janine Antoni*, en Ballcells, M. J. (coord.), *Trans sexual express* [Catálogo de exposición], Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura, Barcelona, 2001, pp. 29-31.

ANTÚNEZ, Marcel·li, "Fichas técnicas", en Giannetti, C. (ed.), *Marcel·lí Antúnez/ Performances, objetos, y dibujos*, MECAD/Media Centre d'Art i Disseny, Barcelona, 1998, pp. 79-87.

APEZTEGUÍA BRAVO, M. A., *El nuevo retrato: juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2004. Tesis publicada en el repositorio institucional Eprints complutense.

APRAXINE, P., "Le modèle et le photographe", en Bianchini, M-C. y Mongard, M-P. (coords.), *La Comtesse de Castiglione par elle-même* [Catálogo de exposición], Reunión de museos nacionales, París, 1999, pp. 25-73.

ARAKISTAIN, X., "Divine David", en Ballcells, M. J. (coord.), *Trans sexual express* [Catálogo de exposición], Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura, Barcelona, 2001, pp. 77-81.

-, "Ocaña", en Ballcells, M. J. (coord.), *Trans sexual express* [Catálogo de exposición], Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura, Barcelona, 2001, pp. 137-141.

ARAÚJO, V., "Vasco Araújo", en Ballcells, M.J. (coord.), *Trans sexual express* [Catálogo de exposición], Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura, Barcelona, 2001, pp. 35-39.

ARDENNE, P., "Arte bajo el prisma del poshumano", en Cruz Sánchez, P.A. y Hernandez-Navarro, M. Á. (eds.), *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2004, pp. 267-293.

ARENAS ORIENT, C. *El mundo de H. R. Giger*, Tesis publicada en la Universidad de Valencia, 2004.

ARMESTRE, P., “Os peliqueiros”, en *Arte Fotográfico: Fiestas Popurares*, Cabello, A., Madrid, núm. 624, 2010, pp. 33-37.

“Autorretrato y ficción narrativa”, en Bi, A. (coord.), *Mascarada* [Catálogo de exposición], Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2002, pp. 87-103.

AZPEITIA BURGOS, M.A., *Diccionario de Arte Contemporáneo y Terminología de la Crítica Actual*, Compañía General de Bellas Artes, Madrid, 2002.

BAL, M., “Los cuerpos barrocos y la ética de la percepción”, en del Val, V. (coord.), *Andrés Serrano: el dedo en la llaga* [Catálogo de exposición], La Fábrica, Madrid, 2006, pp. 17-43.

BARRAGÁN, P., “AES+F”, en Panera Cuevas, F.J. (coord.), *Barrocos y neobarrocos: el infierno de lo bello*, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, p. 8.

-, “Erwin Olaf”, en Panera Cuevas, F.J. (coord.), *Barrocos y Neobarrocos el infierno de lo bello*, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, p. 47.

-, “Richard Stiopl”, en Panera Cuevas, F.J. (coord.), *Barrocos y neobarrocos: el infierno de lo bello*, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, p. 66.

BARRO, D., “20 artistas, 20 propuestas”, en Martínez Antelo, I. (coord.), *Outras alternativas: novas experiencias visuais en Portugal* [Catálogo de exposición], Fundación MARCO, Vigo, 2003, pp. 60- 221.

BARTOLOMÉ, A., “Batman necesita venir al psiquiatra”, en *Diario Médico. Líder en información sanitaria.*, DM. Diario Médico, Madrid, núm. 3.758, 13 de noviembre, 2008. p. 24.

BAUDRILLARD, J., *La Transparencia del Mal. Ensayo sobre los Extremos*, Anagrama, Barcelona, 1991.

BENÍTEZ TELLAETXE, C., “El carnaval de Bielsa. La tradición en la construcción de identidades”, en *Revista del Centro de Estudios de Sobrarbe. Instituto de Estudios Altoaragoneses*, Boltaña (Huesca), núm. 10, 2004, pp. 119-194.

BERGSON, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Losada S. A. Buenos Aires, 1939.

BERNÁRDEZ, C., “Todo tiene lugar entre el espacio y la segunda piel. El salto al vacío de Ángeles Agrela”, en Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, *Salto al vacío* [Catálogo de exposición], Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2002. pp. 6-23.

BERTHOLET, D., *Claude Levi-Strauss*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005.

BI, A. (coord.), *Rock My Religion. Cruce de caminos entre el Rock y las Artes Visuales* [Catálogo de exposición], Explorafoto, Salamanca, 2008.

BLAKER, D., “Objectes cor-ment”, en Vergonyós, M. y Bruguera, L. (ed.), *Denys Blaker. Escultures de Cor/Ment* [Catálogo de exposición], La Galería, Ayuntamiento de Palafrugell, Palafrugell, 2007, pp. 1-44.

BLANCH, T., “Teresa Blanch\_Javier Pérez /rojo. Entrevista”, en Carballas, M. y Ribó Chalmeta, J. (coord.), *mutaciones* [Catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004, pp. 14-55.

BLASCO, J., “No son fotos de familia”, en Bernabéu, M. (Dir.), *Mira Bernabeu. Panorama doméstico Serie Mise en Scène X*, Diputación de Valencia, Valencia, 2006, pp. 45-50.

BORJA-VILLEL, M.J., “Entrevista”, en Kerejeta M. J. (ed.), *Jana Sterbak, de la performance al video* [Catálogo de exposición], Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Álava, pp. 8-17.

BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 2001.

BOWERY, N., “Leigh Bowery”, en Ballcels, M. J. (coord.), *Trans sexual express* [Catálogo de exposición], Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura, Barcelona, 2001, pp. 47-51.

BRETT, G., “Lygia Clark: six cellures”, en Borja-Villel, M. J. y Enguita Mayo, N. (coord.), *Lygia Clark* [Catálogo de exposición], Fundación Antoni Tàpies y Reunión de los Museos Nacionales, Barcelona, París, pp. 17-35.

BUTLER, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

CAILLOIS, R., *Medusa y Cía: Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*, Seix Barral, Barcelona, 1962.

CALLE, S., “Le faux mariage”, en Macel, Ch. (coord.), *Sophie Calle: m’as-tu vue* [Catálogo de exposición], Centre Pompidou: Xavier Barral, París, 2003, p. 180.

-, “Le Strip-tease”, en Macel, Ch. (coord.), *Sophie Calle: m’as-tu vue* [Catálogo de exposición], Centre Pompidou, Xavier Barral, París, 2003, p. 253.

CAMERON, D., “The Look of Love”, en Cameron, D. (coord.), *Pierre et Gilles*, Merrell Holberton, Londres, 2000, pp. 13-44.

CANOGAR, D., “La obscenidad de la superficie”, en Doctor Roncero, R. y Barriga, M. J. (coords.), *Espacio uno II*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 178-197.

CARDELÚS, M., “Maggie Cardelús”, en Combalía, V. y Jiménez de Parga P. (coords.), *Como nos vemos: imágenes y arquetipos femeninos* [Catálogo de exposición], Ayuntamiento de Hospitalet, Hospitalet (Barcelona), 1998, pp. 34-35.

CARDÍN, A. *Guerreros, chamanes y travestís, indicios de la homosexualidad entre los exóticos*, Tusquets, 1984.

CARO BAROJA, J., *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*, Istmo, España, 1988.

CELDRÁN, P. (texto), y GARCÍA, R. (fotografía), *Estatuas humanas: arte en la calle*, Subastas, Siglo XXI, Madrid, 2010.

CIRLOT, V., “Cuerpo de luz: experiencia creadora y diálogo con la tradición en Anuntius, de Mapi Rivera”, en Rivera M. (Dir.), *Mapi Rivera* [Catálogo de exposición], Diputación de Huesca, Huesca, 2006, pp. 7-20.

COLAIZZI ZOLAIZZI, G., “L’occhio che uccide”, en Casanova, M. (coord.), *Pierre Molinier* [Catálogo de exposición], IVAM Centre Julio González, Valencia, 1999, pp. 59-75.

COLLADO, G., “Retratos bajo influencia”, en *Lápiz. Revista Internacional de Arte, Estética y Pensamiento*, Madrid, núm. 105, junio 1994, pp. 48-53.

COMBALÍA, V., “Como nos vemos: revisar las imágenes de la mujer”, en Combalía Dexeus, V. (coord.), *Como nos vemos: imágenes y arquetipos femeninos* [Catálogo de exposición], Ayuntamiento de Hospitalet, Hospitalet (Barcelona), 1998, pp. 9-21.



-, “La madona cloacal”, en Combalá, V. (Dir.), *Sarah Lucas. Autoretrats i més sexe* [Catálogo de exposición], Ayuntamiento de Hospitalet, Hospitalet (Barcelona), 2000, pp. 53-56.

-, “El arte conceptual español en el contexto internacional”, en González, M. y Díaz de Rábago, B. (coords.), *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, pp. 29-159.

CÓRDOBA GUARDADO, S., *La representación del cuerpo futuro*, Universidad Complutense de Madrid, 2007. Tesis publicada en el repositorio institucional Eprints complutense.

COSTA, P-O., et. al., *Tribus urbanas: el ansia de identidad juvenil entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Paidós, Barcelona, 2000.

CRUZ SÁNCHEZ, P. A. y HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á., “Cartografías del cuerpo”, en Cruz Sánchez, P. A. y Hernández-Navarro, M. Á. (eds.), *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2004, pp. 13-34.

DANTO, A. C., “Past masters and post moderns: Cindy Sherman’s History Portraits”, en Sherman, C. y Danto, A. C., *Cindy Sherman/History Portraits*, Schirmer Art Books, Londres, 1991, pp. 5-13.

DERY, M., *Velocidad de escape: la cibercultura en el final de siglo*, Siruela, Madrid, 1998.

DIEGO, Estrella de, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Colección La balsa de la medusa, 53, Madrid, Visor, 1992.

DOBBELS, D., “El cuerpo ajeno a los hechos”, en Blanch, T. et. al., *Javier Pérez* [Catálogo de exposición], Artium-Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria, y Carré d’Art-Museo de Arte contemporáneo de Nîmes, 2003, pp. 29-31.

DROUHET, G., *Transgression: un trajet dans l’oeuvre de Jan Fabre (1996-2003)*, Cercle d’art, París, 2004.

DURAND, R., “Une lecture de l’oeuvre de Cindy Sherman 1975-2006”, en Durand, R. y Dabin, V. (coords.), *Cindy Sherman* [Catálogo de exposición], Flammarion/Jeu de Paume, 2006, pp. 230-268.

ENRICI, M. y BRET, J. N., "Entrevista con Chistine Buci-Glucksmann", en Kerejeta, M. J. (coord.), *Orlan: 1964-2001*, Universidad de Salamanca (Salamanca), Artium (Vitoria), 2002, pp. 42-51.

ERRÁZURIZ, P., "Nuestra ineludible contracción", en *Exit: Imagen y Cultura* [núm. 39]. *El Circo*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Agosto/Octubre, 2010, p. 40.

ESCUADERO, J. A., "Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)", en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense: Servicio de Publicaciones, Madrid, Vol. 13, 2003, pp. 287-305.

FABRE, J., *Jan Fabre. Antología de obras teatrales*, Universidad Finis Terrae, Ril, Chile, 2007.

FINCH, E., "Una conversación entre y Elizabeth Finch", en Panera Cuevas, J. (coord.), *Elena del Rivero*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 97-134.

FOX, H. N., "Waiting in the Wings: Desire and Destiny in the Art of Eleanor Antin", en Butler, N. (ed.), *Eleanor Antin*, Los Ángeles County Museum of Art, Los Ángeles, 1999, pp. 15-157.

FREELAND, C., *Pero ¿esto es arte?: una introducción a la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 2003.

FRÉMON, J., *Louise Bourgeois: mujer casa*, Elba, Barcelona, 2010.

FREY, P., "La mínima resistencia", en Rodríguez, M. (coord.), *¿Son los animales personas?. Peter Fischli y David Weiss* [Catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp. 21-28.

FRONTISI-DUCROUX, F., *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*, Abada, Madrid, 2006.

GAIGNEBET, C. y FLORENTIN, M.C., *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, Alta Fulla, Barcelona, 1984.

GARCÍA CORTÉS, J. M., *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*, Diputación Foral de Gipúzcoa, Donostia, 1997.

-, "Buceando en la identidad y el deseo", en Cruz Sánchez, P. A. y Hernández-Navarro, M. A. (eds.), *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2004, pp. 179-194.

GARCÍA YELO, M., "Historia del arte. Yasumasa Morimura", en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense: Servicio de Publicaciones, Madrid, Vol. 11, núm. 2, 2001, pp. 357-375.

GARI LACRUZ, A., "Los Aquelarres en Aragón según los documentos y la tradición oral", en *Temas de antropología aragonesa*, núm. 4, 1993, pp. 241-261.

GENEVIÈVE, A. y LEFORT, P., *La máscara*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

GOLDBERG, R., "El peso de la culpa. Re-presentación de un evento histórico 1997-1999", en Lechuga, V. (ed.), *Tania Bruguera en la Biennial de Venezia* [Catálogo de exposición], Lowitz & Sons, Chicago, 2005. pp. 167-177.

GOLDIN, N., "This is a book about beauty. And about my love for my friends", en Armstrong, D. y Keller, W. (ed.), *The Other side*, Cornerhouse Publications, Manchester, 1993. pp. 5-8.

GOMARÍN GUIRADO, F. y HAYA MARTÍNEZ, J., *Juicio en el fondo del mar o la singularidad de un carnaval marinero en Santoña (Cantabria)*, (José M<sup>a</sup> Cossío, 24): F. Gomarín, Santander, 1986.

GONZÁLEZ-HONTORIA, G., et. al., "El animal como protagonista en los carnavales españoles", en *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, núm. 31-32, 1983, pp. 3-9.

GONZALO PRIETO, P., *Zombis, castrados, mantis y deformes: Notas para una exploración de la postfotografía: la confluencia de "lo fantástico, lo real y lo siniestro" en la obra de Calum Colvin, Jeff Wall e Inez van Lamsweerde*, Amuca. Asociación Murciana de Críticos de Arte, Murcia, 2003.

GROBET, L., *Espectacular de lucha libre*, Océano, Méjico, 2008.

"Grotesco", en Bi, A. (coord.), *Mascarada* [Catálogo de exposición], Explorafoto y Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2002, pp. 135-144.

HALBERSTAM, J., *The Drag King Book*, Serpent's Tail, Nueva York, 1999.

HANSEN, D., "Snake/Skin", en *ArtLink. Contemporary art of Australia and the Asia-Pacific. The Face*, ArtLink. Adelaida, Vol. 15 no 2&3, 1995, pp. 48-50.

HARAWAY, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.

HERNÁNDEZ, D., “Presentación”, en Hernández Sánchez, D. (ed.), *Arte, cuerpo y tecnología*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, pp. 9-12.

HIDALGO, J., “Biozaj Apolíneo y Biozaj Dionisiaco”, en Hidalgo, J. (Dir.), *Juan Hidalgo: “acciones fotográficas eróticas” 1969-1990*- [Catálogo de exposición], Galería Juana de Aizpuru y Consejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, Madrid, 1993-1994, pp. 16-17.

HOLGER L., “Marnie Weber”, en Atüler, A. (coord.), *Art now. Vol. III, a cutting edge selection of today’s most exciting artists*, Taschen, Hong Kong, Colonia, 2008, p. 502.

HONNEF, K., *Recueil De Saynetes Comiques Interpretees Par Christian Boltanski*, Collection Of One-Act / Christian Boltanski, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1975.

HUAN, Z., “Homerland, 2002”, en Rodríguez, M. (coord.), *Zhang Huan*, La Fábrica y Fundación Telefónica, Madrid, 2007, p. 31.

IKAM, C., “Elle”, en Couvreur, J. F. y Chardin, E. (coords.), *Portraits, réel – virtual/ Catherine Ikam, Louis Fléri* [Catálogo de exposición], París Audiovisual: Casa Europea de la Fotografía de París, París, 1999, p. 68.

JARA, J., *El clown, un navegante de las emociones*, Proexdra, Morón (Sevilla), 2000.

JARAUTA, F., “La experiencia barroca”, en Buci-Glucksmann Ch. y Jarauta, F. (coords.), *Barroco y neobarroco*, Visor, Madrid, 1993, pp. 69-73.

-, BUCI-GLUCKSMANN, Ch., “El barroco y su Doble”, en Buci-Glucksmann Ch. y Jarauta, F. (coords.), *Barroco y neobarroco*, Visor, Madrid, 1993, pp. 11-12.

JASSO, K., *Arte, tecnología y feminismo: Nuevas figuraciones simbólicas*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México, 2008.

JIMÉNEZ ARENAS, I. M., *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*. Tesis publicada en la Universidad de Valencia, 2006.

KAPLAN, H.I. y SADOCK, B.J., *Tratado de psiquiatría VI*, Inter-Médica, Buenos Aires, 1997.

KNAPP, M., "The role pictures of Irene Andessner 1995 to 2003", en Kast, R. y Stadthaus, U. (eds.), *I am Irene Andessner: retrospective of the works, 1995-2003* [Catálogo de exposición], Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, pp. 8-12.

KOPLOS, J., "Teun Hocks: performances for a single eye", en Grubb, N. (ed.), *Teun Hocks*, Aperture, Nueva York, 2006, pp. 5-19.

KUNSTHALLE, W. (coord.), *Ugo Rondinone - No How On* [Catálogo de exposición], Buchhandlung Walther Konig, 2002.

LA GAMBA, L., "Laurent La Gamba", en Castro López F. (coord.), *Camuflajes* [Catálogo de exposición], La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp. 72-75.

LEBOVICI, E., "A Blank", en Stahel, U. (ed.), *If on a winter's night... Roni Horn...* [Catálogo de exposición], Fotomuseum Winterthur, Steidl, 2003, pp. 23-26.

LEMOINE-LUCCIONI, E., *El Vestido. Ensayo psicoanalítico del vestir*, Engloba, Valencia, 2003.

LEVITT, D., *We Are Experienced*, powerHouse Books, Nueva York, 2008.

LOPESINO, C., "Guerras cántabras", en *Arte Fotográfico: Fiestas Popurares*, Cabello, A., Madrid, núm. 624, 2010, pp. 23-27.

LÓPEZ, A., "Carnavales", en *Arte Fotográfico: Fiestas Popurares*, Cabello, A., Madrid, núm. 624, 2010, pp. 28-32.

LÓPEZ BORREGO, R., "Wang Qing Song", en Panera Cuevas, F.J. (coord.), *Barrocos y neobarrocos: el infierno de lo bello* [Catálogo de exposición], Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, p. 51.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*, Fundamentos, España, 2006.

LOZANO, A., "[Texto introductorio]", en Sussman, E. (Dir.), *El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presenta 89 segundos en el Alcázar* [Catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, pp.1-6.



LOZANO, J., “Camuflaje: una estrategia de disimulación”, en *Revista de Occidente, Camuflaje, una metáfora contemporánea*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, núm. 330, noviembre, 2008, pp. 5-6.

MACMURTRIE, Ch., “Chico MacMurtrie Amorphic Robot Works Inflatable Architectural Body”, en Liaño, S. (coord.), *Máquinas & almas* [Catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, Madrid, pp. 194-205.

MADRID, D., *Tribus urbanas: ritos, símbolos y costumbres*, Arcopress, Córdoba, 2008.

MAGLI, P., “Morfologías de lo invisible, La vocación camaleónica de los objetos de uso”, en *Revista de Occidente Camuflaje, una metáfora contemporánea*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, núm. 330, noviembre, 2008, pp. 27-51.

MARIÁN, C., *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Narcea, Madrid, 2000.

MARIÑO FERRO, X.R., *El simbolismo animal: creencias y significados en la cultura occidental*, Encuentro, Madrid, 1996.

MARISCAL, C., “Carmen Mariscal”, en Quentin, Ch. y de Guise, C. (coords.), *La Novia* [Catálogo exposición], OAK, México, 1999.

MÁRQUEZ, P., “Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles”, en *Arte, Individuo y Sociedad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, Vol. 14, 2002, pp. 121-149.

MARTÍNEZ COLLADO, A., “La mujer y la seducción en el universo de la representación en la década de los años 80 y 90”, en *Asparkia. Investigación Feminista*, Universidad Jaime I, Castellón de la Plana, núm. 10, 1999, pp. 73-86.

MARTÍNEZ DÍEZ, N., “Clark Ligya”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, Vol. 12, 2000, pp. 321-328.

MARTÍNEZ-FORNÉS, S., *Simbolismo nupcial*, Gaceta Médica Española, Madrid, 1969.

MARTÍNEZ OLIVA, J., “Representaciones de la fiesta en el arte y la fotografía francesas contemporáneas”, en Pujante González, D., Real Ramos, E., Jiménez Plaza, D., Cortijo Talavera, A. (coords.), *Écrire, traduire et représenter La Fête, VIII coloquio de la Asociación de profesores de filología francesa de la Universidad Española*. Universidad de Valencia, Valencia, 2001, pp. 323-332.

-, “Acconci, Morris, Burden. La masculinidad en el Body Art norteamericano: entre el falocentrismo heterosexual y el masoquismo”, en Cruz Sánchez, P. A. y Hernández-Navarro, M. Á. (eds.), *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2004, pp.159-178.

-, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Cendeac, Murcia, 2005.

MARZO, J. L., *Fotografía y activismo: textos y prácticas (1979-2000)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 263.

MASSÉRA, J.Ch., “Scoutisme et jeunesses pinocchiennes (où l’on voit quelque chose de grave s’est produit)”, en Masséra, J.Ch. y Jones, A. (coords.), *Paul McCarthy, Pinocchio*, Reunión de los Museos Nacionales, París, pp.15-26.

MAYAYO, P., *Arte Hoy. Louise Bourgeois*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2002.

McMCCORMICK, C., (texto), Dorfman, E., (fotografía), *Fandomania: characters & cosplay*, Aperture, Nueva York, 2007.

MEJÍA, I., *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.

MÉNDEZ BAIGES, M.T., *Camuflajes: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2007.

-, “Eco-estética del camuflaje”, en Castro López F. (coord.), *Camuflajes* [Catálogo de exposición], La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp. 37-55.

MENDOZA URGAL, M. M., *El vestido femenino y su identidad: el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Tesis publicada en el repositorio institucional Eprints complutense.

MEYER-HERMANN, E., "Tokio Santa", en Meyer-Hermann, E. (ed.), *Paul McCarthy: brain box dream box*, CAC, Málaga, 2004, p. 56.

-, "Sailor's meat", en Meyer-Hermann, E. (ed.), *Paul McCarthy: brain box dream box*, CAC, Málaga, 2004, p. 70.

"Miguel Trillo", en *Exit: imagen y cultura [núm. 5]. Esto es una fiesta/ This is the party*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Febrero/Abril, 2002, pp. 118-123.

MONLEÓN PRADAS, M., "Pierre Mercier: la lógica binaria", en Monleón Pradas, M. (Dir.), *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Diputación de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1999, pp. 38-39.

MONTOLÍO, C., "Entrevista con Bruce Nauman. El juego de la provocación", en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Estética y Pensamiento, Madrid, núm. 98, diciembre, 1993, pp. 38-43.

MOORMAN, Ch., "Una artista en el juzgado. (El Pueblo contra Moorman)", en Sarmiento, J. A. (ed.), *Una artista en el juzgado, Charlotte Moorman*, Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2006, p.14-58.

MOSER, W., "Difracciones barrocas en la obra de Jana Sterbak", en Kerejeta M. J. (ed.), *Jana Sterbak, de la performance al video* [Catálogo de exposición], Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Álava, pp. 28-37.

MOYSÉS, B., "Lecho Rojo" en *AlterArte. Festival de Arte Emergente Región de Murcia*, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes, Murcia, núm. 1, octubre, 2007, p. 8.

MURRÍA, A., "Mujeres que hablan de mujeres", en Murría, A. (coord.), *Mujeres que hablan de mujeres* [Catálogo de exposición], Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 2001, pp. 11-23.

NAUBERT-RISER, C. y RACETTE, M., "Il Mondo Novo", en Clair, J. (ed.), *La grande parade: portrait de l'artiste en clown*, Museo de Bellas Artes de Canadá, Ottawa (Canadá), 2004, pp. 66-93.

-, "Ecce Homo", en Clair, J. (ed.), *La grande parade: portrait de l'artiste en clown* [Catálogo de exposición], Museo de Bellas Artes de Canadá, Ottawa (Canadá), 2004, pp. 122-165.

-, "A Portrait of the Artist", en Clair, J. (ed.), *La grande parade: portrait de l'artiste en clown* [Catálogo de exposición], Museo de Bellas Artes de Canadá, Ottawa (Canadá), 2004, pp. 166-205.

-, "Fin de partie", en Clair, J. (ed.), *La grande parade: portrait de l'artiste en clown* [Catálogo de exposición], Museo de Bellas Artes de Canadá, Ottawa (Canadá), 2004, pp. 206-227.

-, "Chahut et chaos" en Clair, J. (ed.), *La grande parade: portrait de l'artiste en clown* [Catálogo de exposición], Museo de Bellas Artes de Canadá, Ottawa (Canadá), 2004, pp. 228-249.

NAVARRO FERNÁNDEZ, W., "Artwoman!, Dibujando puertas ante muros infranqueables!", en Gualda Caballero, N. (coord.), *Ángeles Agrela "La Elegida"* [Catálogo de exposición], Diputación provincial de Huelva, 2006, pp. 15-20.

NEWARK, T., *Camouflage (in association with the Imperial War Museum)*, Thames & Hudson, London, 2009.

NOGUEIRA, C., *La representación como puesta en escena: para una teoría de la mirada*, Formas Plásticas, Valencia, 2001.

NÚÑEZ JIMÉNEZ, M., "El debate igualdad/diferencia en la práctica artística", en Cao, M. (coord.), *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Narcea, Madrid, 2000, pp. 165-176.

-, "Feminidad y mascarada. Las estrategias del disfraz", en *Arte, Individuo y Sociedad*, Servicio de publicaciones. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, núm. 7, 1995, pp. 53-59.

-, "Jackson Pollock y las máquinas de dibujar", en Gómez Molina, J.J. (coord.), *Estrategias del dibujo en el Arte Contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 443-465.

OHRT, R., "El zombi del alfabeto", en Meyer-Hermann, E. (ed.), *Paul McCarthy: brain box dream box*, CAC, Málaga, 2004, pp. 138-155.

OLIVARES, R., "El mayor espectáculo del mundo", en *Exit: Imagen y Cultura* [núm. 39]. *El Circo*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Agosto/Octubre, 2010, pp. 8-9.

ORLAN, "Le rapport entre réel et virtuel dans mes oeuvres récentes", en Dominique, B. y Bartelik, M. (coords.), *Orlan: refiguration, selfhybridations: Série précolombienne*, Romainville, Al Dante, París, 2001, pp. 42-57.

PANERA CUEVAS, F. J., "Ad Summum Caeli. De cómo Fray Luis de León, Velázquez y Marcel Duchamp se dieron cita con Elena del Rivero en el Claustro de la Universidad de Salamanca", en Panera Cuevas, J. (coord.), *Elena del Rivero*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 7-23.

-, "Cuerpo, memoria, naturaleza, metamorfosis. Algunas consideraciones sobre las fotografías de Cecilia Paredes", en Paneras Cuevas, J. (coord.), *Cecilia Paredes* [Catálogo de exposición], Centro de Fotografía Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, pp. 7-11.

-, "Chris Cunningham. Come to Daddy", en Wagner, H. y Panera J. (coords.), *Chris Cunningham* [Catálogo de exposición], Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2004, pp. 8-11,

-, "[Texto introductorio]", en Alexander, G. y Panera Cuevas, F. J. (coords.), *Rosemary Laing* [Catálogo de exposición], Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2004, pp. 3-6.

PARK, Robert E., *Race and cultura*, The Free Press of Glencoe, Nueva York, 1964.

PASTOR AGUILAR, M., "Género e identidad en el arte contemporáneo francés", en Vicente Aliaga, J. (ed.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 2001, pp. 161-168.

"Paul Smith", en *Exit: imagen y cultura [núm. 5]. Esto es una fiesta/This is the party*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Febrero/Abril, 2002, pp. 110-115.

PÉREZ, L.F., "Teun Hocks o la melancolía del virtuoso", en *Exit: Imagen y Cultura [núm. 13]. Sentido del Humor*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Febrero/Abril, 2004, pp. 46-56.

PÉREZ, M., "El Barroco. Sentido dinámico de las formas y de la luz en las artes plásticas. El Barroco en España", en Pérez Sánchez, M. (coord.), *Temario para preparación de oposiciones. Profesores de Educación Secundaria. Dibujo. Vol. IV: Historia del Arte*, Mad, Sevilla, 2002.

PINTO DE ALMEIDA, B., "Roni Horn, o la identificación de los rostros", en *Arte y Parte. Revista de arte*, Arte y Parte, Madrid, núm.73, Febrero/Marzo, 2008, pp. 23-33.



PIPER, A., "Notas sobre "The Myrhic Being I-III", en Mela, D. (ed.), *Adrian Piper desde 1965* [Catálogo de exposición], Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 2003, pp. 83-91.

PIZARRO, P., "Límite, exceso. Detalle, fragmento, inestabilidad, metamorfosis, distorsión, perversión... y otros principios de la estética neobarroca en la obra de Lee Bul", en Panera Cuevas, F. J. (coord.), *Aseptia*, Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, Salamanca, 2007, pp. 6-18.

-, "Juan Luis Moraza", en Castro López F. (coord.), *Camuflajes* [Catálogo de exposición], La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp. 126-131.

-, "Domingo Sánchez Blanco", en Castro López F. (coord.), *Camuflajes* [Catálogo de exposición], La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp. 164-165.

PRECIADO, B., "Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista *queer trans...*", en *Lo que queda de mí*, Zehar. Revista de Arteleku, Bilbao, núm. 54, 2004, pp. 20-27.

-, "Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica", en RAMÓN 99, *Revista de Artes Visuales. Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur*, Santiago Basso, Buenos Aires, 2010, pp. 24-26.

QUENTIN, Ch., "La novia", en Quentin, Ch. y de Guise C. (coords.), *La Novia* [Catálogo de exposición], OAK, México, 1999, p. 18.

RAMÍREZ, J. A., "Desnuda-vestido, Vestida-desnudo: Les amoureuses (elena&Rrrose), con Duchamp al fondo", en Panera Cuevas, F. J. (coord.), *Elena del Rivero* [Catálogo de exposición], Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 29-33.

-, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.

REKALDE, J., *Lo tecnológico en el arte: de la cultura vídeo a la cultura ciborg*, Virus, Barcelona, 1997.

RIAÑO ALCALÁ, P., "Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias", en *Revista de Ciencias Sociales* (Quito), núm. 21, enero 2005, pp. 91-104.

RIVAS, R., “La Tamborrada”, en *Arte Fotográfico: Fiestas Popurares*, Cabello, A., Madrid, núm. 624, 2010, pp. 2-6.

RIVERA, M., “Fragmentos “anuntius” del poemario ilaluz es de amor, en Mapi Rivera (Dir.), *Mapi Rivera* [Catálogo de exposición], Diputación de Huesca, Huesca, 2006, pp. 28-92.

ROBINSON, A., *Metrum: la historia de las medidas*, Paidós, Barcelona, 2007.

RODRÍGUEZ MAGDA, R. M., “La mujer y la seducción en el universo de la representación en la década de los 80 y 90”, en *Asparkia. Investigació feminista*, Publicaciones de la Universidad Jaume I, Castellón, núm. 10, 1999, pp. 73-86.

ROSE, B., “La ropa hace a la mujer”, en Izquierdo Brichs, V. (coord.), *La dona, metamorfosi de la modernitat* [Catálogo de exposición], Fundació Joan Miró, Barcelona, 2004, pp.306-310.

ROSS, H., “Facents of the Self”, en *ArtLink. Contemporany art of Australia and the Asia-Pacifik. The Face*, ArtLink. Adelaida, Vol. 15 no 2&3, 1995, pp. 51-52.

ROTH, L., “Emo scene. Entrevistas”, en *NEO2*, Ipsum Planet, Madrid, núm. 77, Octubre, 2008, pp. 72-89.

RUBIO, O. M., “Andrés Serrano: el dedo en la llaga”, en del Val, V. (coord.), *Andrés Serrano: el dedo en la llaga* [Catálogo de exposición], La Fábrica, Madrid, 2006, pp. 9-15.

RUIDO, M., *Ana Mendieta*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2002.

RUIZ GARRIDO, B., “Maidier López”, en Castro López F. (coord.), *Camuflajes* [Catálogo de exposición], La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp. 78-81.

-, “Liu Bolin”, en Castro López F. (coord.), *Camuflajes* [Catálogo de exposición], La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp. 88-95.

-, “Adonis Flores”, en Castro López F. (coord.), *Camuflajes* [Catálogo de exposición], La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp. 114-119.

-, “Francesca Woodman”, en Castro López F. (coord.), *Camuflajes* [Catálogo de exposición], La Casa Encendida, Madrid, 2009, pp. 204-213.

SALDAÑA ALFONSO, D., "Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa", en *Arte Individuo y Sociedad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Vol. 14, 2002, pp. 197-215.

SAN CORNELIO ESQUERDO, G., *Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital*", Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2002. Tesis publicada en la Universidad politécnica de Valencia.

SÁNCHEZ NAVARRO, J., *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002.

SAN MARTÍN, F.J., "Uniformes y libreas", en *Exit: imagen y cultura [núm. 27]. Uniformes*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Agosto/Octubre 2007, pp. 154-156.

SANS, J., "Mon corps est tragique et mon esprit comique. Interview de Jan Fabre par Jérôme Sans", en Maison, J.V. y Sans, J. (coords.), *For intérieur* [Catálogo de exposición], Festival d'Avignon, Aviñón, pp. 11-43.

SATUÉ OLIVÁN, E., *Nuestro oso en el recuerdo: el folklore (IV)*, Serrablo, Sabiñánigo, núm., 82. 1991, pp. 30-31.

SHONIBARE, Y., "Bernard Müller, Entretien avec Yinka Shonibare MBE", en Maine, Ch. y Gamba, B. (coords.), *Yinka Shonibare, MBE: Jardin d'amour* [Catálogo de exposición], Flammarion, Musée du quai Branly, París, 2007, pp. 14-16.

SMET, C. de., "Valérie en el País de las Maravillas", en *Exit: imagen y cultura [núm. 0]. El Espejo*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Noviembre/Enero, 2000-2001, pp. 100-104.

SQUICCIARINO, N., *El vestido habla: consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria*, Cátedra, Madrid, 2003.

STAROBINSKI, J., *Retrato del artista como saltimbanqui*, Abada, Madrid, 2007.

STEINKE, K., "¿Quiénes somos?", en *Exit. Imagen y Cultura [núm. 33]. Érase una vez*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, núm. 33, Febrero/Abril, 2009, p. 78.

STOICHITA, V. I. y CODERCH, A. M., *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*, Siruela, Madrid, 2000.

STORR, R., “Bajo el signo de Sad Sack”, en Ponsa, M. (coord.), *Pierrick Sorin* [Catálogo de exposición], Fundación La Caixa, Barcelona, 2003. pp. 12-43.

TAMAYO-ACOSTA, J.J. *Hacia la comunidad 3. Los sacramentos, liturgia del prójimo*, Trotta, Madrid, 1995.

TROTMAN, N., “Plates”, en Blessing, J. y Trotman, N. (coords.), *Catherine Opie: American Photographer* [Catálogo de exposición], Guggenheim Museum, Nueva York, 2008, pp. 30-103.

“Un Ballo in Maschera”, en Bi, A. (coord.), *Mascarada* [catálogo de exposición], Explorafoto y Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2002, p. 41.

UTRERA, F., *Cordel de Extraviados (Literatura y Arte) (1989-2009)*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2010.

VERA, S., “San Fermín”, en *Arte Fotográfico: Fiestas Popurares*, Cabello, A., Madrid, núm. 624, 2010, pp. 43-47.

VIRILIO, P., “El instante real”, en Parreño, J.M. (coord.), *Barroco y neobarroco*, Visor, Madrid, 1993, pp. 89-100.

VV. AA., *Marcel.Í Antúnez Roca: prensa = prensa = press 1988* [dossier de prensa], Interviu, 1998.

WALSH, J., “Emociones en tiempos extremos”, en Walsh, J. (coords.), *Las pasiones/Bill Viola* [Catálogo de exposición], Fundación La Caixa, Barcelona, 2004, pp. 13-51.

WARNER, M., “Oso y Rata: las fábulas animales de Fischli /Weiss”, en Rodríguez, M. (coord.), *¿Son los animales personas?. Peter Fischli y David Weiss* [Catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp. 67-74.

WEISS, R., “Lo diverso de lo ordinario”, en Paneras Cuevas, J. (coord.), *Cecilia Paredes* [Catálogo de exposición], Centro de Fotografía Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, pp. 17-26.

WITKIN, J –P., “De lo material a lo espiritual”, en Torra, C. y Velasco, P. (coords.), *Joel-Peter Witkin* [Catálogo de exposición], Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988, pp. 19-26.

WORSLEY, H., *De blanco: historia del vestido de novia*, Océano, Barcelona, 2009.

YARZA, A., *El reciclaje de la historia: camp, monstruos y travestís en el cine de Pedro Almodóvar*, Ann Arbor, Michigan: UMI, 1994.

“Yutaka Sone”, en *Exit: imagen y cultura [núm. 5]. Esto es una fiesta/ This is the party*, Rosa Olivares y Asociados, Madrid, Febrero/Abril, 2002, pp. 93-97.

ZABALBEASCOA, A., “Máscara y espejo”, en Luna, C. de y Surís, E. (coords.), *Màscara i Mirall* [Catálogo de exposición], Consorcio del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 1997, pp. 75-84.

ZAYA, A., “Camuflajes”, en Paneras Cuevas, J. (coord.), *Cecilia Paredes* [Catálogo de exposición], Centro de Fotografía Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, pp. 35-37.

ZWEIFEL, S., “Zumzum-Dumdum”, en Rodríguez, M. (coord.), *¿Son los animales personas?. Peter Fischli y David Weiss* [Catálogo de exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp. 29-52.



*Fuentes web.*

ABAD MOLINA, J., “Experiencia estética y arte de participación: juego, símbolo y celebración”. Recuperado el 25 de enero de 2008 de: [http://www.oei.es/artistica/experiencia\\_estetica\\_artistica.pdf](http://www.oei.es/artistica/experiencia_estetica_artistica.pdf).

“Alicia Framis: moda y defensa personal. Anti dog, un proyecto que denuncia las agresiones que las mujeres sufren a diario”. Recuperado el 29 de abril de 2008 de: <http://www.neomoda.com/3101/Alicia-Framis-moday-defensa-personal>

AMENÁBAR CRUZ, I., de., “Intimidad y publicidad durante el Barroco: El lenguaje del vestuario en Chile y el virreinato peruano 1650-1800”. Recuperado el 25 de noviembre de 2010 de: <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/005f.pdf>

ANTÓN CASTILLO, H., “Adonis Flores. El camuflaje como arma estética”. Recuperado el 21 de agosto de 2008 de: <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/AdonisFloresFS.html?AdonisFlores.html>

ARGÜELLO SCRIBA, S., “La fábula de animales, medio para enseñar”. Recuperado el 9 de noviembre de 2010 de: <http://congreso.inie.ucr.ac.cr/memoria/documentos/5/La%20fabula%20de%20animales,%20medio%20para%20enseniar-Sol%20Arguello.pdf>

ÁVILA, J., “No pain, no gain (Sin esfuerzo no hay ganancia)”. Recuperado el 29 de febrero de 2009 de: <http://angelesagrela.com/>

AZNAR, Y., “No todo es desvestirse: traje y comportamiento en el arte de acción”. Recuperado el 15 de Mayo de 2009 de: <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/04-MT-TISAC-Aznar.pdf>

“BAC! Pandora´SB. 2009”. Recuperado el 6 de enero de 2010 de: <http://www.lasanta.org/web/index.php?news/catalog-bac-09/>

“Bajo el símbolo del escarabajo. Insectos, calaveras y cruces del belga Jan Fabre transforman la galería Espacio Mínimo”. Recuperado el 3 de mayo de 2010 de: [http://www.masdearte.com/index.php?view=article&catid=35&id=170&option=com\\_content&Itemid=12](http://www.masdearte.com/index.php?view=article&catid=35&id=170&option=com_content&Itemid=12)

BEAUFFET, J., “Jan Fabre: Sanguis / Mantis Landscape (Battlefield)”. Recuperado el 29 de abril de 2010 de: <http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique=260&rsrc=290&rec=fabre%7C0%7C0%7C1>.

BEIIDERBATHORY, I., "emo y scene". Recuperado el 10 de febrero de 2011 de: <http://www.eemos.org/forum/topics/emoy-scene>

BENITO, A., "20 obras de arte para ver antes de morir". Recuperado el 20 de julio de 2009 de: <http://www.arteporlasvenas.com/?p=57>

CABALLERO RUIZ, A., "Mujeres transexuales. Construcción y producción sociocultural". Recuperado el 29 de abril de 2011 de: <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/Perspectivas-feministas-en-el-arte>

CABREJAS ALMENA, M. C., "El disfraz y la máscara en el retrato fotográficodel siglo xix". Recuperado el 21 de julio de 2011 de: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/1911/1861>

"Camouflage". Recuperado el 9 de mayo de 2008 de: [www.iwm.org.uk/camo](http://www.iwm.org.uk/camo)

CAMPINS FIGUERAS, M., "Señoras". Recuperado el 7 de diciembre de 2009 de: [http://es.mur.at/archive/bac\\_barcelona\\_2009/catalogue\\_BAC\\_10\\_Barcelona\\_2009.pdf](http://es.mur.at/archive/bac_barcelona_2009/catalogue_BAC_10_Barcelona_2009.pdf)

CASTRO FLÓREZ, F., "Tableaux vivants. Fernando Bayona". Recuperado el 24 de noviembre de 2010 de: [http://www.lalisa.es/fernando\\_bayona.pdf](http://www.lalisa.es/fernando_bayona.pdf)

CLOUTIER-BLAZZARD, K. A., "Cindy Sherman: Her 'History Portrait' Series as Post-Modern Parody". Recuperado el 23 de marzo de 2011 de: <http://breadandcircusnetwork.wordpress.com/2007/07/29/cindysherman-her%E2%80%99Chistory-portrait%E2%80%99D-series-as-postmodern-parody/>

COLEMAN, J., "Joe Coleman and The Divine David in conversation with Ian White". Recuperado el 29 de abril de 2010 de: <http://bak.spc.org/everything/e/hard/texts2/coleman.html>

COLIN ALTUZARRA, J. P., "Contracultura desde Rusia: Colectivo AES+F". Recuperado el 11 de febrero de 2010 de: <http://arte.suite101.net/article.cfm/contracultura-desde-rusia#ixzz0w1o0zhY9>

CONCANNON, K., "Yoko Ono's CUT PIECE: From Text to Performance and Back Again". Recuperado el 20 de mayo de 2009 de: <http://imaginepeace.com/archives/2680>

"Cuerpo Híbrido-Cuerpo Cyborg-Cuerpo Remixado". Recuperado el 20 de abril de 2010 de: <http://laspost.wordpress.com/2006/05/27/cuerpohibrido-cuerpo-cyborg-cuerpo-remixado/>

CHAPMAN, “Dinos and Jake Chapman Interview with Damianovic”. Recuperado el 20 de marzo de 2011 de: <http://www.jca-online.com/chapman.html>

“Chick lit a la Argentina”. Recuperado el 3 de noviembre de 2010 de: [http://it-it.facebook.com/note.php?note\\_id=17571394204](http://it-it.facebook.com/note.php?note_id=17571394204)

DAVIES, R., “Chapter 4. The Double Vision of the Australian Landscape”. Recuperado el 7 de marzo de 2008 de: <http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/1119/5/05chapter4.pdf>

DELLA PORTA, Giambattista, “Giambattista della Porta: *De humana physiognomonia libri IIII (Vici Aequensis [Vico Equense]: Apud Iosephum Cacchium, 1586)*”. Recuperado el 20 de noviembre de 2010 de: [http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta\\_home.html](http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta_home.html)

DEVIL SLIM, R., “Furry”. Recuperado el 23 de noviembre de 2010 de: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=furry>

DÍEZ, P. M., “Mascarillas ‘fashion’, el último grito de la gripe A”. Recuperado el 13 de noviembre de 2010 de: <http://abcblogs.abc.es/trasunbiombochino/2009/05/12/mascarillas-fashion-aalultimo-grito-lagripe-a-2/>

“El camuflaje: ¿De la moda a los fantasmas?”. Recuperado el 15 de abril de 2008 de: <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2007-03-18/elcamuflaje-de-la-moda-a-los-fantasmas/>

“El increíble hombre leopardo”. Recuperado el 20 de abril de 2010 de: <http://www.extra.ec/ediciones/2011/05/04/especial/el-increible-hombreleopardo/>

“Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Lalla Essaydi”. Recuperado el 25 de octubre de 2008 de: [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/lalla\\_essaydi.php](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/lalla_essaydi.php)

“El matrimonio perfecto. Jake y Dinos Chapman”. Recuperado el 5 de febrero de 2010 de: <http://www.arte10.com/noticias/index.php?id=143>

ENGUITA MAYO, N., “La genealogía de la conciencia I, II, y III”. Recuperado el 10 de enero de 2011 de: <http://www.arteinformato.com/Criticas/41196/la-genealogia-de-la-conciencia-i-ii-y-iii/>

ESPARZA, R., "Valerie Belín". Recuperado el 8 de marzo de 2009 de:  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/8292/Valerie\\_Belin](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8292/Valerie_Belin)

"Exposición Jan Fabre- El hombre que escribe sobre el agua".  
Recuperado el 29 de abril de 2010 de: [http://w3art.es/06-07/2006/11/exposicion\\_jan\\_fabre\\_el\\_hombre.php](http://w3art.es/06-07/2006/11/exposicion_jan_fabre_el_hombre.php)

FACKLER, B., "Fearing Crime, Japanese Wear the Hiding Place".  
Recuperado el 20 de noviembre de 2008 de: [http://www.nytimes.com/2007/10/20/world/asia/20japan.html?\\_r=1&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2007/10/20/world/asia/20japan.html?_r=1&oref=slogin)

FERNÁNDEZ HERMANA, L. A., "La tecnología nos permite desprendernos de nuestra humanidad actual". Recuperado el 10 de julio de 2011 de: [http://www.lafh.info/articleViewPage.php?art\\_ID=513](http://www.lafh.info/articleViewPage.php?art_ID=513)

FERRO, A., "Letras para el arte". Recuperado el 4 de septiembre de 2010 de: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/4125>

FREEDMAN, L., C., "A Nod's as Good as a Wink In conversation with Sarah Lucas". Recuperado el 15 de febrero de 2010 de: [http://www.frieze.com/issue/article/a\\_nods\\_as\\_good\\_as\\_a\\_wink/](http://www.frieze.com/issue/article/a_nods_as_good_as_a_wink/)

GELDHOF, B., "Broche de oro para cerrar los 30 días de inauguración del MAMM". Recuperado el 5 de mayo de 2010 de: <http://www.museodata.com/recursos/archivo/50-broche-de-oro-para-cerrar-los-30-dias-deinauguracion-del-mamm.html>

"Germán Gómez: Igualito que su madre. Exposición fotográfica".  
Recuperado el 7 de abril de 2010 de: <http://madridfree.com/germangomez-igualito-que-su-madre-exposicion-fotografica/>

GIMÉNEZ TANZI, M. R., "La Cuestión del Género. Como las artistas contemporáneas nos interpelan desde su voz femenina". Recuperado el 15 de agosto de 2008 de: [http://www.grupodes-pegar.com.ar/pdf/artista\\_contemporaneos.pdf](http://www.grupodes-pegar.com.ar/pdf/artista_contemporaneos.pdf)

GÓMEZ ISLA, J., "Imagen digital: Lecturas híbridas". Recuperado el 20 de junio de 2010 de: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num1/fhibridas.htm>

GONZÁLEZ, V., "Erwin Olaf, biografía de un fotógrafo". Recuperado el 10 de mayo de 2010 de: [http://issuu.com/valedesing/docs/libro\\_fotografo](http://issuu.com/valedesing/docs/libro_fotografo)

HAMM, M., "*Reclaim the Streets!* Protestas globales y espacio local".  
Recuperado el 15 de abril de 2009 de: [http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/hamm01\\_es.htm](http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/hamm01_es.htm)

HERNÁNDEZ LEÓN, J. M., "Gominolas y azúcar. Filippos Tsitsopoulos y Jannis Markopoulos". Recuperado el 20 de marzo de 2010 de: [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_libro/Gominolas\\_\\_y\\_\\_Azucar\\_\(35\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/Gominolas__y__Azucar_(35).pdf)

HERRERA, C., "Entre éros et thanatos et thanatos. Dans l'oeuvre de Marie-Ange Guilleminot, partout, le corps est célébré dans une constante attention aux autres et à soi. Entretien". Recuperado el 8 de septiembre de 2009 de: <http://es.scribd.com/doc/3030594/Entre-Eros-et-thanatos>

HEUER, M., "Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance". Recuperado el 10 de Abril de 2009 de: <http://www.brooklynrail.org/2004/09/art/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-pe>

"Horace Ridler. *El Hombre Zebra*". Recuperado el 20 de abril de 2010 de: <http://noseq.com/apuntes-y-monografias/10502229/horace-ridler-equotel-hombre-zebraequot/>

HORN, R., "Rebecca Horn". Recuperado el 10 de abril de 2010 de: <http://www.deartespasiones.com.ar/03/doctrans/Rebecca%20Horn.doc>

IGLESIAS, J., "El hombre que hace invisible los objetos". Recuperado el 14 de marzo de 2008 de: <http://edant.clarin.com/diario/1999/06/19/e-06001d.htm>

IKAM, C., "Mute culture and politics after the net". Recuperado el 20 de junio de 2010 de: <http://www.metamute.org/en/Future-Face>

"Ikè Udè". Recuperado el 20 de marzo de 2010 de: [http://www.museomadre.it/bio\\_show.cfm?id=179](http://www.museomadre.it/bio_show.cfm?id=179)

Información extraída de la página web de Norman Wilkinson. Recuperado el 7 de febrero de 2008 de: <http://www.normanwilkinsonart.com/dazzle.html>

Información extraída de la página web de Jorge Iglesias. Recuperado el 10 de marzo de 2008 de: <http://www.jorgeiglesias.com.ar/>

Información extraída de la página web del Museo del Traje de Madrid con motivo de la exposición. Recuperado el 13 de marzo 2008 de: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=358&ruta=3,16>

Información extraída de la página web. de Emma Hack. Recuperado el 24 de marzo de 2008 de: <http://www.emmahackartist.com/>



Información extraída de la página web de la artista Lynn Hershman Leeson. Recuperado el 23 de mayo de 2008 de: <http://www.lynnhershman.com/>

Información extraída de la página web de la artista. Recuperado el 7 de septiembre de 2008 de: <http://www.monicaduncan.net/article/3/livingpictures>

Información extraída de la página web. de Maider López. Recuperado el 13 de septiembre de 2008 de: <http://www.maiderlopez.com/textos/guggen/>

Información extraída de la página web. de la artista. Recuperado el 20 de octubre de 2008 de: <http://www.ginazacharias.com/>

Información extraída de la página web del artista. Recuperado el 28 de octubre de 2008 de: <http://www.bernardfaucon.net/v2/index.php>

Información extraída de la página web. de Laurent la Gamba. Recuperado el 15 de noviembre de 2008 de: <http://laurentlagamba.free.fr/>

Información extraída de la página web de Leda Cruz. Recuperado el 23 de noviembre de 2008 de: <http://ledacruz.com/>

Información extraída de la página web. de Desiree Palmen. Recuperado el 10 de diciembre de 2008 de: <http://www.desireepalmen.nl/pboulaye.php>

Información extraída de la página web de Georgina Starr. Recuperado el 16 de enero de 2009 de: <http://georginastarr.com/party.htm>

Información extraída de la página web del colectivo Samba Da Rua. Recuperado el 3 de marzo de 2009 de: [www.sambadarua.org](http://www.sambadarua.org)

Información extraída del blog de la Galería La Cámara Oscura. Recuperado el 14 de marzo de 2009 de: <http://garciavalera.blogspot.com/2009/01/cecilia-del-val-c.html>

Información extraída de la página web de Marta Torrent. Recuperado el 10 de junio de 2009 de: <http://www.martatorrent.com/>

Información extraída de la página web. del Museo Reina Sofía. Recuperado el 13 de junio de 2009 de: [http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2009/fischli-weiss\\_en.html](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2009/fischli-weiss_en.html)

Información extraída de la página web de Mapi Rivera. Recuperado el 6 de febrero de 2010 de: <http://www.mapirivera.com/>

Información extraída de la página web del colectivo AES+F. Recuperada el 11 de febrero de 2010 de: [http://www.aes-group.org/last\\_riot.asp](http://www.aes-group.org/last_riot.asp)

Información extraída de la página web. de Marnie Weber. Recuperado el 13 de febrero de 2010 de: <http://www.marnieweber.com/>

Información extraída de la página web. de Janaina Tschäpe. Recuperado el 20 de febrero de 2010 de: <http://www.janainatschape.net/>

Información extraída de la página web. de Valerie Belin. Recuperado el 25 de febrero 2010 de: <http://www.valeriebelin.com/>

Información extraída de la página web de Orlan. Recuperado el 25 de febrero de 2010 de: <http://www.orlan.net/works/sculpture/>

Información extraída de la página web. de la compañía de teatro de Jan Fabre. Recuperado el 3 de marzo de 2010 de: <http://www.troubleyn.be/page.php?pageID=14&parentID=2&lingo=fr>

Información extraída de la página web de Erwin Olaf. Recuperado el 3 de marzo 2010 de: <http://www.erwinolaf.com/>

Información extraída de la página web. de Carmen Mariscal. Recuperado el 6 de marzo de 2010 de: <http://carmen.mariscal.perso.sfr.fr/gal02.html>

Información extraída de la página web de Paz Errázuriz. Recuperado el 10 de marzo de 2010 de: [www.pazerrazuriz.cl](http://www.pazerrazuriz.cl)

Información extraída de la página web de Gregor Podgorski. Recuperado el 11 de marzo de 2010 de: <http://www.gregor-podgorski.com/>

Información extraída de la página web de Vibeke Tandberg. Recuperado el 13 de marzo de 2010 de: <http://vibeke-tandberg.inamarr.com/>

Información extraída de la página web de Naia del Castillo. Recuperado el 13 de marzo de 2010 de: [http://www.naiadelcastillo.com/atrapados\\_eng.html](http://www.naiadelcastillo.com/atrapados_eng.html)

Información extraída de la página web de Peter Greenaway. Recuperado el 12 de abril de 2010 de: <http://petergreenaway.org.uk/nightwatching.htm>

Información extraída de la página web de la tienda. Recuperado el 29 de abril de 2010 de: <http://www.metamorphose.gr.jp/english/>

Información extraída de la página web de Daniel Lee. Recuperado el 5 de septiembre de 2010 de: <http://www.daniellee.com/>

Información extraída de la página web de Irene Andessner. Recuperado el 10 de noviembre de 2010 de: [www.andessner.com](http://www.andessner.com)

Información extraída de la página web de Pierre y Gilles. Recuperado el 20 de noviembre de 2010 de: [www.optimistique.com/pierre.et.gilles](http://www.optimistique.com/pierre.et.gilles)

Información extraída de la página web de Stelarc. Recuperado el 15 de febrero de 2011 de: <http://stelarc.org/?catID=20241>

Información extraída de la página web del autor. Recuperado el 20 de febrero de 2011 de: <http://iamjulianassange.com/julian-assange-hero.php>

Información extraída de la página web de Aziz y Cucher. Recuperada el 20 de febrero de 2011 de: <http://www.azizcucher.net/criticaltexts.php>

Información extraída de la página web de Nancy Burson. Recuperada el 21 de febrero de 2011 de: [www.nancyburson.com](http://www.nancyburson.com)

Información extraída de la página web de Kirsten Geisler. Recuperada el 3 de marzo de 2011 de: <http://www.kirstengeisler.com/en/werke/>

Información extraída de la página web de Orlan. Recuperado el 10 de abril de 2011 de: <http://www.orlan.net/works/photo/>

Información extraída de la página web del colectivo Transnational Temps. Recuperada el 13 de abril de 2011 de: <http://transnationaltemps.net/ehes/rj/index.html>

Información extraída de la página web de Theo Jansen. Recuperado el 20 de julio de 2011 de: <http://www.strandbeest.com/>

Información extraída de la página web de Marcel-li Antúnez. Recuperada el 21 de agosto de 2011 de: [http://tiki.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki.read\\_article.php?articleId=106&highlight=Manifiesto](http://tiki.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki.read_article.php?articleId=106&highlight=Manifiesto)

“Irene Andessner. Nota de prensa”. Recuperado el 15 de septiembre de 2010 de: <http://www.galeriajm.com/vernota.php?Expo=25&Artista=>

“Jan Fabre Mis gotas de sangre, mis huellas de sangre”. Recuperado el 20 de mayo de 2010 de: <http://www.acomunica.com/cora24/arte/galerias/01d7b895e30b66813.html>

“Jeff Wall: Photographs 1978-2004”. Recuperado el 20 de febrero de 2009 de: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section2/img6.shtm>

JIMÉNEZ, C., “Reportaje Arco 2007 Lee Bul. Los fantasmas blancos”. Recuperado el 20 de abril de 2010 de: [http://www.elpais.com/articulo/semana/fantasmas/blancos/elpepuculbab/20070210elpbabese\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/fantasmas/blancos/elpepuculbab/20070210elpbabese_4/Tes)

JIMÉNEZ ZORZO, F. J., “Las fiestas de la Bauhaus”. Recuperado el 10 de octubre de 2008 de: <http://www.artecreha.com/pdf/Textos/las-fiestas-dela-bauhaus.pdf>

KARPOLOV, L., “El Carnaval como acto revolucionario. *Rhythms of Resistance*”. Recuperado el 10 de abril de 2009 de: <http://www.taupada.net/pdf/reclaim.pdf>

KEMPER, K. y BRAVO, V. H., “Repertorio trivial. Entrevista realizada a Ximena Zomosa por Kemper, K. y Bravo V. H. para la revista virtual *Escáner cultural*”. Recuperado el 15 de agosto de 2008 de: <http://www.escaner.cl/escaner77/entrevista.html>

LATORRE, A., “Vive la fiesta!, Live the fiesta!”. Recuperado el 11 de enero de 2009 de: [http://www.periferias.org/otras\\_ediciones/2006/\\_contenidos/programacion/01-vive\\_la\\_fiesta.html](http://www.periferias.org/otras_ediciones/2006/_contenidos/programacion/01-vive_la_fiesta.html)

LAYTNER, L., “Cyborg Professor”. Recuperado el 20 de febrero de 2011 de: <http://www.editinternational.com/photos.php?id=47dde4a480e22>

“Le mariage de Saint-Maur à Saint-Gallen”. Recuperado el 8 de septiembre de 2009 de: <http://www.bm-poitiers.fr/userfiles/file/PDFhier/oeuvre%20de%20Marie%20Guilleminot.pdf>

LOMAS, D. y FORD, L., “Laura Ford interviewed by David Lomas”. Recuperado el 25 de enero de 2010 de: [http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat\\_files/ford\\_convers.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/ford_convers.pdf)

MANCHESTER, E., “Jeff Wall, A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)”. Recuperado el 20 de abril de 2010 de: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=21221&tabview=text>

“María Abramovic. Pietà, 1983”. Recuperado el 11 de marzo de 2010 de: <http://www.fundacion.telefonica.com/es/arteytecnologia/media/obras/Pieta.pdf>

MARTÍN, D., “La escenografía masónica como recurso estético. Dualidad de finalidades (siglos XIX-XXI)”. Recuperado el 20 de agosto de 2009 de: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2431/2381>

MEMBA, J., “Malditos, heterodoxos y alucinados. Alfred Jarry, indiano, absurdo, autodestructivo y patafísico (XXXII)”. Recuperado el 20 de Mayo de 2009 de: <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/12/23/anticuario/1008952741.html>

MINAKO, “¿Qué es el Visual Kei?”. Recuperado el 10 de febrero de 2011 de: <http://otakuproject77.forocreacion.com/t42-que-es-el-visual-kei>

MINI, B., “Flashback muse: Veruschka”. Recuperado el 29 de abril de 2009 de: <http://cyanatrendland.com/2008/09/04/flashback-muse-veruschka/>

MISS, M., “An Interview with Stelarc”. Recuperado el 11 de mayo de 2010 de: <http://www.t0.or.at/stelarc/interview01.htm>

“Mlle Bourgeoise noire Performance Synopsis”. Recuperado el 3 de abril de 2008 de: <http://www.moca.org/wack/?p=230>

MOREIRA, P., “Las hermanas Fox, ¿Madres del espiritismo?”. Recuperado el 10 de febrero de 2010 de: [http://www.mundoparapsicologico.com/36-A\\_Las-0hermanas-Fox-Madres-del-espiritismo](http://www.mundoparapsicologico.com/36-A_Las-0hermanas-Fox-Madres-del-espiritismo)

MURATA, M., “Yutaka Sone - ‘Happy Birthday’. Interview with Makoto Murata”. Recuperado el 19 de febrero de 2009 de: [http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp\\_i/articles/sone.html](http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp_i/articles/sone.html)

“Nandipha Mntambo: art beneath the hide”. Recuperado el 10 de junio de 2010 de: <http://www.southafrica.info/about/arts/nandiphamntambo.htm>

NAVARRO, M., “Maggie Cardelús: efectos de cristal”. Recuperado el 8 de marzo de 2010 de: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1997/05/23/030.html>



OROPEZA NÁJERA, K., "Tribus urbanas". Recuperado el 11 de febrero de 2011 de: <http://www.acmor.org.mx/cuam/2009/Secund-Humand/543-Esc%20Ciud%20Cuern-TRIBUS%20URBANAS.pdf>

PARTE ARROYO, D., "Matthew Barney. Cremaster Cycle". Recuperado el 15 de octubre de 2009 de: [http://www.trendesombras.com/num5/esp\\_cremaster.asp](http://www.trendesombras.com/num5/esp_cremaster.asp)

PÉREZ, G., "Qingsong, el fotógrafo de los grandes escenarios ya está en el CAF". Recuperado el 20 de abril de 2010 de: <http://novapolis.es/index.php/component/content/article/22-cultura-y-espectlos/7236-grazziana-perez>

PÉREZ, K., "Identidad de Género. Entrevista Kim Pérez, mujer transexual". Recuperado el 22 de abril de 2010 de: <http://shbtrans.wordpress.com/entrevista-kim-perez/>

PÉREZ, L., "Culturas urbanas: Cybers". Recuperado el 15 de marzo de 2011 de: <http://enlaescuela.elnortedecastilla.es/2011/edicion2011/pinar4/12653-culturas-urbanas-cybers.html>

PORTINANI, B., "Autoerotismo fotográfico. Una artista británica triunfa en la Red colgando autorretratos íntimos". Recuperado el 13 de marzo de 2009 de: [http://www.elpais.com/articulo/madrid/Autoerotismo/fotografico/elpepiespmad/20080416elpmad\\_17/Tes](http://www.elpais.com/articulo/madrid/Autoerotismo/fotografico/elpepiespmad/20080416elpmad_17/Tes)

RAMOS, J., "Novia de cristal". Recuperado el 23 de mayo de 2008 de: <http://www.conchamayordomo.com/performance.html>

RAMOS, Y., "Solamente Yo". Recuperado el 17 de enero de 2010 de: [http://es.mur.at/archive/bac\\_barcelona\\_2009/catalogue\\_BAC\\_10\\_Barcelona\\_2009.pdf](http://es.mur.at/archive/bac_barcelona_2009/catalogue_BAC_10_Barcelona_2009.pdf)

RITCHIE, M., "Hortus/Corpus. Jan Fabre". Recuperado el 20 de mayo de 2010 de: <http://www.kmm.nl/downloads/exposition/bookletFabreweb.pdf>

RODRÍGUEZ, S., "Sam Taylor Wood, *Self Pietà* 2001. Exhibitions Museo Thyssen-Bornemisza". Recuperado el 12 de mayo de 2011 de: <http://www.tba21.org/program/exhibitions/9/artwork/380?category=exhibitions>

RUIZ PARDO, M., "La construcción de las fiestas en la Bauhaus 1919-1933". Recuperado el 7 de enero de 2009 de: <http://marceloruizpardo.squarespace.com/fiesta-bauhaus/>

RUSH, M., "Martha Rosler. reviews & interviews". Recuperado el 20 de febrero de 2010 de: <http://home.earthlink.net/~navva/reviews/nytimes.html>

SÁEZ, S., "Gothic & Lolita". Recuperado el 14 de noviembre de 2010 de: <http://www.elmundo.es/yodonablogs/2007/04/30shopping/1177919881.html>

SÁNCHEZ-COLBERG, A., "Laura Lima: The Body Humbled". Recuperado el 20 de noviembre de 2010 de: <http://www.culturebase.net/artist.php?3785>

SANGUINO ARIAS, L., "La novia judía, Isaac y Rebeca". Recuperado el 13 de junio de 2008 de: <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/63.htm>

SEWARD, K., "Aziz + Cucher". Recuperado el 20 de febrero de 2011 de: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n4\\_v32/ai\\_14890867/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n4_v32/ai_14890867/)

STILES, K., "Entrevista a Paul McCarthy por Kristine Stiles". Recuperado el 8 de noviembre de 2010 de: [http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Paul\\_McCarthy.htm](http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Paul_McCarthy.htm)

"To Be Someone fashion face masks 2-piece set by Mint Design". Recuperado el 15 de noviembre de 2010 de: <http://www.japantrendshop.com/to-be-someone-fashion-face-masks-p-824.html>

TORREJÓN, M.J., "Cien mujeres vestidas de novia salen esta tarde a la calle para denunciar la violencia sexista". Recuperado el 29 de abril de 2008 de: [http://www.hoy.es/prensa/20070308/caceres/cien-mujeres-vestidasnovia\\_20070308.html](http://www.hoy.es/prensa/20070308/caceres/cien-mujeres-vestidasnovia_20070308.html) Edición digital

TORRENT, M., "Ortografías, éxtasis y otros pétalos....". Recuperado el 15 de marzo de 2009 de: [http://es.mur.at/archive/bac\\_barcelona\\_2009/catalogue\\_BAC\\_10\\_Barcelona\\_2009.pdf](http://es.mur.at/archive/bac_barcelona_2009/catalogue_BAC_10_Barcelona_2009.pdf)

"Un vídeo de Eve Sussman recrea en el Reina Sofía la escena que Velázquez pintó en Las Meninas". Recuperado el 20 de marzo de 2010 de: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/video/Eve/Sussman/recrea/Reina/Sofia/escena/Velazquez/pinto/Meninas/elpepucul/20060509elpepucul\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/video/Eve/Sussman/recrea/Reina/Sofia/escena/Velazquez/pinto/Meninas/elpepucul/20060509elpepucul_3/Tes)

WALL, J., "The Destroyed Room". Recuperado el 20 de febrero de 2010 de: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>

WATANABE, Sh., "Marina Abramovic. Seven Easy Pieces at the Guggenheim Museum. Looking for Others Whom You've Never Seen". Recuperado el 29 de septiembre de 2009 de: <http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html>

ZAAYMAN, C., "Meschac Gaba & Nandipha Mntambo". Recuperado el 12 de noviembre de 2010 de: <http://www.artsouthafrica.com/?article=356>

### *Recursos multimedia.*

Cole, J. (dir.), Gilbert&George [DVD documental], Avalon, Madrid, 2009.

Expósito, M., (dir.), La imaginación radical. (carnavales de resistencia), [DVD documental] Hamaca, Barcelona, 2004.

Sala Rekalde y Fundación La Caixa, Pierrick Sorin [DVD documental de la exposición organizada por la Fundación La Caixa, Barcelona, del 19 de febrero al 20 de abril de 2003].



# anexo I

---

## *Entrevistas*

---



*ÁNGELES AGRELA. ENTREVISTA*

**Con respecto al carácter de confección artesanal que propones tanto en tus camuflajes, como en otros de tus atuendos. ¿Podrías comentar brevemente que significado o sentido ha tenido para ti el proceso de elaboración?. ¿Elaboras o diseñas tú todos tus disfraces?.**

Cada uno de los trajes los he diseñado y confeccionado yo personalmente. En el caso de los de Camuflajes utilicé diversos materiales en función del espacio en el que iba a interactuar y el grado en el que la textura y el color de los mismos iban a imitar lo más fielmente posible al entorno. Se trataba de lograr que el vestido se visualizara, y en algunos casos se integrara de tal forma que produjera el grado de camuflaje deseado en las fotografías. El hecho de confeccionarlos yo personalmente era porque iba solucionando los detalles sobre la marcha y casi los elaboraba como si de una pieza escultórica se tratase. Siempre me ha gustado mucho la costura, los tejidos, los bordados, la moda...etc. A mi abuela le encantaba coser y yo aprendí mucho de ella, de ese placer por comprar telas bonitas y acumular puntillas y encajes sin un fin determinado. Cuando empecé con la serie de los camuflajes nunca mostraba los vestidos en las exposiciones, siempre los consideré como parte del atrezzo para la fotografía. Pero posteriormente fueron todos encontrando su lugar como parte de la obra. También es evidente que en esa serie el aspecto artesanal era importante para apoyar el propio concepto. También puedo comentarte que es en el proceso de elaboración manual de cada uno de los proyectos que hago cuando realmente disfruto del trabajo al que me dedico, para mí hacer yo misma los vestidos era algo simplemente natural.

**¿Crees que el que actualmente haya muchos ejemplos de mujeres artistas que trabajan en la elaboración de vestidos o disfraces se podría entender, en cierta forma, como metáfora o reminiscencia artística de la tejeduría a la que ha estado en ocasiones asociada la mujer?.**

Bueno, está claro que no hay muchos hombres artistas (fuera del mundo de la moda) que usen el medio textil o la confección en su trabajo. Así que supongo que para muchas mujeres artistas la confección ha sido algo natural porque lo han tenido cerca, o bien porque han pretendido hacer un discurso específicamente femenino por este medio.

**¿Existe alguna intención feminista en tu discurso?.**

Sobre la posible intención feminista de mis series de camuflaje; este trabajo tenía mucho que ver con una experiencia propia e

íntima, así que me pareció muy natural ser yo misma el sujeto de la foto. Y bueno, sí, soy mujer, pero el ser mujer no debe cerrar el campo de significación a un ámbito de lo feminista. Más adelante, cuando el concepto del trabajo fue evolucionando pensé que no estaría mal incluir otras personas (como en una serie donde había dos personas boxeando camufladas en un espacio muy barroco). Por tanto te podría decir que más que una intención feminista dirigida específicamente a una cierta visión de la mujer, mi objetivo en esa serie era más general, asexuado.

Esto es algo que arrastra el arte hecho por mujeres. Si un hombre artista usa su propio cuerpo para realizar acciones no se desprende de ello necesariamente que esté hablando de su masculinidad, ni se juzga la obra dependiendo del medio que haya utilizado como más o menos masculina (al menos si es heterosexual, pero eso es otro tema). Pero en el caso de las mujeres hay una visión sesgada del uso del propio cuerpo. Es más fácil crear una especie de subgénero llamado “arte de mujeres” y suponer que “ellas hablan de sí mismas”, que hacer un esfuerzo por extrapolar la experiencia de la artista a un ámbito más general. Este es un tema amplio del que se podría hablar largo y tendido; las exposiciones sobre arte de mujeres que se suceden, etc.

**En tus camuflajes, aparte de la total ocultación con el entorno, semejante al mimetismo llevado a cabo por los animales respecto al medio en el que se encuentran, utilizas otros recursos presentes también en el medio natural, como el de la inmovilidad (tus camuflajes de interior en los que apareces transformada en soporte) o el movimiento (por medio de tus coreografías). ¿Podrías hablar de algunos de los conceptos que acompañan a los mismos?.**

La serie de los camuflajes va sobre todo de la metáfora de aparecer contradictoriamente disimulada en un ambiente moviéndome para, en cierto modo, ser vista. Era una especie de camuflaje irónico que se rompe con el movimiento, una especie de desvelamiento de lo oculto, de algo que no sabes si quiere pasar desapercibido o mostarse. La serie iba más sobre ciertos clichés de uniformidad que sin darnos cuenta aceptamos por motivos sociales (entre otros), y como nos esforzamos después por hacernos notar entre esa uniformidad que hemos aceptado previamente. Lo que más me interesaba no era en realidad el hecho de querer camuflarme totalmente, para eso los camuflajes podían haber sido más perfectos o se podrían haber usado retoques digitales (no hay ninguno), o algo así. Pero incluso en las fotos donde no me muevo es bastante patente que estoy ahí. También me interesaba mucho el propio hecho de realizar la acción un poco teatral y escenográfica,

con vestidos, localización de los exteriores o incluso la creación en el plató de los escenarios.

**El humor o el carácter divertido que subyace en la mayor parte de tus proyectos. ¿qué sentido tiene para ti?**

Siempre ha habido en mi trabajo un componente irónico muy importante, y la lectura humorística y lúdica forma parte de todos mis proyectos, es una parte activa de mi motivación para trabajar. Creo que el arte contemporáneo necesita un poco más de cuestionamiento por parte de los que lo hacemos. Estamos (creo) demasiado preocupados por parecer serios y que nuestro discurso sea totalmente riguroso. El humor corre el riesgo de pasar por banal y si hay además ironía de por medio, peor. Las cabezas pensantes que dirigen los destinos y las derivas del arte actual suelen tener una formación, digamos, poco creativa. Han leído mucho pero han actuado poco y se suelen asustar bastante del arte que pueda parecer poco serio. No es casualidad que las palabras rigor y seriedad se usen tanto la una junto a la otra. Parece que las cosas importantes y “universales” tienen que ser absolutamente serias y tremendas. El humor también se asocia por defecto al arte popular, enemigo directo del arte serio, el que se vende carísimo en las galerías.

Yo no fuerzo las cosas para incluir el humor en lo que hago, pero es parte importante porque supongo que es mi temperamento, mi manera de cuestionar las cosas.

**Tanto en tus camuflajes como en tu transformación en súper-heroína, planteas un juego torno a la identidad, entre realidad y ficción, naturaleza y artificio, etc. ¿Podría ser éste considerado expresión de las estrategias o mecanismos de simulacro en los que se sustenta la sociedad actual?**

Creo que he contestado un poco a esta pregunta más arriba, a propósito de la serie de camuflajes. La uniformidad a la que nos sometemos de manera más o menos inconsciente para pertenecer a un determinado “grupo” (social, cultural, nacional, etc) tiene curiosos mecanismos. De eso iba. Vamos todos perfectamente uniformados pero con ello hacemos una bandera de nuestra expresión personal y pretendemos gritar que somos únicos. Nos movemos en la foto para no desaparecer en un fondo al que nos parecemos damasiado.

La serie de *La Elegida*, la de la superheroína, es otro tipo de metáfora. Ahí utilizaba a los superhéroes para ironizar un poco sobre ciertos comportamientos artísticos y sobre algunas de las “cosas

de artistas” que nos identifican socialmente en un lugar común donde, en la versión más romántica, confluyen la excentricidad, la exclusión, la vida atormentada, la autodestrucción y el anonimato incluso. Superhéroes y artistas; aquí era imprescindible el sentido del humor, claro. En ambos casos la capacidad que los convierte en lo que son viene dada por el destino. El superhéroe tiene superpoderes que no ha pedido, le han caído encima como un gran peso y tiene que usarlos para ayudar a los demás por un imperativo de orden moral. Algunos artistas se ven a sí mismos de esta manera, y la sociedad los vé así también. Para seguir la trama de estos cómics hay que aceptar varios supuestos básicos bastante absurdos, no menos que los que rigen la vida de artista en la versión romántica; el comportamiento artístico en sí se desarrolla sobre ciertos supuestos básicos que podrían ser tan absurdos como los de las historietas si se desmorona el entramado cultural que los soporta.

NAIA DEL CASTILLO. ENTREVISTA

**¿Elaboras o diseñas tú el vestuario con el que construyes tu obra?.**

En líneas generales sí, aunque en ocasiones he tenido la ayuda de familiares y de algún patronista.

**Con respecto al carácter de confección artesanal que propones, ¿podrías comentar brevemente que significado o sentido tiene para ti el proceso de elaboración de los atuendos con los que llevas a cabo tu obra?.**

La realización de las piezas por mí, responde a la búsqueda de la mejor forma. Del mejor volumen. Es más el proceso del trabajo y las resoluciones que tomas a partir de situaciones en las que te vas encontrando, que la idea de realizar el trabajo por mi misma.

**Los disfraces domésticos de la serie *Atrapados* (2000-2002) en la que planteas la relación de la mujer con su entorno, en concreto con el hogar, ¿responden a una intención feminista de redefinir estos espacios a los que a lo largo de la historia ha estado ésta vinculada?.**

Por un lado sí y por otro intento tener una lectura mas abierta. El hogar, es el lugar que siempre se repite en cualquier parte del mundo. Es común encontrar una cama, una silla o un cojín en casi todos los hogares. Esta obra también trata sobre como actúa la rutina sobre uno mismo, y que lugar hay mas rutinario que la casa, no?

**¿Crees que el que actualmente haya muchos ejemplos de mujeres artistas que trabajan en la elaboración de vestidos o disfraces se podría entender, en cierta forma, como metáfora o reminiscencia artística de la tejeduría a la que ha estado asociada la mujer?.**

Puede que sí. No sé, quizá la mujer utiliza el cuerpo femenino como un material mas. Yo al menos así lo intento. Con cierto carácter preformativo. Aquí podríamos nombrar a Kim Soja o Marina Abramovich.

**A parte de la total ocultación con el entorno, semejante al mimetismo llevado a cabo por los animales con respecto al medio en el que se encuentran, en la comentada serie *Atrapados* utilizas otros recursos presentes también en el medio natural, como el de la inmovilidad, ¿podrías hablar de algunos de los conceptos que acompañan a los mismos?.**

Bueno, yo no he realizado estas piezas como camuflajes. En Espacio Domestico, lo que creo son cuerpos híbridos entre objetos y seres humanos. Extensiones de ambos que los unen.



En Desplazamientos, creo que es exactamente la misma premisa, pero en este caso entre la idea de lo natural, de lo salvaje y el espacio cerrado, el de casa.

**Respecto a tu proyecto *Matryoshka* (2009), figura de pies inmovilizados y larga cabellera, que se desprende de los distintos vestidos que la cubren, a modo de capas, ¿se puede entender como un simbolismo de liberación femenina?.**

Como el título indica toda la pieza parte de las muñecas Matryoshkas, y de ahí sale todo. La Matryoshka es la madre, es la creación. Es como Eva, o una virgen, que comienza oculta y acaba por mostrarse. Son las muñecas que van cambiando. En fin, son las etapas de la vida. Desde el nacimiento hasta el renacimiento, el ciclo de la vida.

**¿El carácter escénico, de puesta en escena, que desprenden algunos de tus proyectos, se puede entender desde una perspectiva teatral o más bien ritual?.**

Pues, la verdad es que intencionadamente no es, pero es un estilo que me gusta.

*CARMEN MARISCAL. ENTREVISTA*

**Aparte del importante vínculo familiar, ¿qué te ha llevado a trabajar con el tema de la novia y sus vestidos?.**

Creo que lo primero que me marcó fue el haber recibido el vestido de novia de mi bisabuela con el que trabajé durante años. A partir de esto me puse a cuestionar el significado del vestido de novia en general, los ritos de las bodas y la “ilusión” (como un espejismo) de un amor perfecto que no existe.

**¿Qué significado o sentido encierra para ti el vestido de novia?.**

El vestido de novia encierra diferentes significados, por una parte la condición de la mujer durante siglos en el mundo occidental y aún en otras partes del mundo a las que sólo por medio del matrimonio las mujeres podían salir de sus casas y hacerse mujeres, por otro la esclavización que esto significaba (y aún hoy en muchas partes del mundo), pasaban de ser hijas de sus padres a propiedad de sus maridos. El color blanco se asocia a la pureza; el velo significa el himen (en el momento en el que el novio levanta el velo para besar a la novia frente a los invitados, está haciendo alusión sin saberlo a la tradición de la primera noche de bodas, a la pérdida de la virginidad).

**¿Consideras este vestido como un disfraz?.**

Depende quién se lo ponga, cuándo y con qué intención.

**¿Por qué crees que actualmente, cuando muchos rituales y celebraciones han perdido parte o la totalidad de su sentido, el vestido blanco de novia continúa teniendo tanta importancia para muchas mujeres?.**

Porque para muchas ponerse el vestido de novia, blanco, puro, significa una especie de sueño e ilusión, creo que seguimos marcados por los cuentos de hadas que leímos de niños. Muchas mujeres piensan aún que alguien va a venir a salvarlas. Hay un libro muy interesante escrito en los años ochenta que se llama The Cinderella Complex (El complejo de Cenicienta) que habla sobre este temor de muchas mujeres a ser realmente autónomas, por más que en sus palabras y superficialmente digan que lo son, por dentro aún quieren que un hombre se ocupe de ellas.

**¿Podrías comentar que significado o sentido ha tenido para ti el hecho de ser tú quien lleve, bajo una finalidad artística, el vestido de novia?.**

En la serie “La novia puesta en abismo”, me lo ponía yo porque era el vestido de mi bisabuela, que se llamaba Carmen como yo, y era yo a quién ella había legado el vestido, quería hablar de las

tradiciones que se pasan de generación en generación y que muy a menudo no se cuestionan, se pasan, como el vestido roto de mi bisabuela que con el paso de los años debía seguir transmitiéndose sin cuestionar si esa tradición aún era válida, si los involucrados habían sido realmente felices: tradiciones desgastadas por el tiempo, sueños volados, llenos de nostalgia... .

**Continuando con la serie de obras que llevas a cabo con el tema de la novia, ¿el carácter escénico que desprenden algunas de ellas se puede entender desde una perspectiva teatral, o más bien como un ritual personal?.**

Si, fueron realizadas como un ritual y una puesta en escena teatral al mismo tiempo. Por eso se llama La novia puesta en abismo, la puesta en abismo es cuando se pone un espejo frente a otro y la realidad se multiplica un sin fin de veces, perdiendo el concepto del espacio y del tiempo. Pero también la puesta en abismo es como una puesta en escena, pues es hecha deliberadamente. Yo quería hacer una especie de ritual poniéndome y quitándome el vestido de novia de mi bisabuela, sus aretes, su mascada, sus guantes... quería sentir el olor y la presencia de esos objetos que le habían pertenecido.

**Tus proyectos de camuflaje en los que ocultas tu cuerpo con un muro o unas maderas, como es el caso de *El Doble* (2006), o *From the series recuerdo 1/6* (2007), ¿aluden quizás a aspectos en torno al paso del tiempo y la identidad femenina?.**

En estas series así como la serie Transposiciones, Mater-ia, Melancolía y Rota, busco hablar de la relación del paso del tiempo sobre el cuerpo, así como el paso del tiempo en las ciudades y en los objetos, no son necesariamente femeninas ya que algunas series se incluyen figuras masculinas.

**¿Tienen estos proyectos una intención feminista?.**

No, más bien humana.

CONCHA MAYORDOMO. ENTREVISTA

**¿Qué te ha llevado a trabajar en tus proyectos con el tema de la novia y sus vestidos?.**

Con este proyecto opté por dar una segunda oportunidad, una segunda vida, al traje más importante en la vida de casi todas las mujeres. La pintura que más interés me produce y con la que trabajé en los años de Facultad es esencialmente matérica, por lo que se prestaba de manera muy especial la utilización de telas.

**¿Qué significado o sentido encierra para ti este vestido?.**

Sólo puedo definirlo como el traje que hace soñar y en el que se concentran todas metáforas imaginables. Citarlas todas sería extender demasiado esta entrevista.

**¿Consideras este vestido como un disfraz?.**

Sin duda lo es, diría que es un autorretrato, ya que entre las cientos de opciones que ofrece el mercado, la novia solo puede elegir un modelo con el que identificarse.

En otro orden de cosas te comento que también soy figurinista. He trabajado en teatro y televisión, y ese paso por la escena profesional me hizo tener las ideas muy claras: quería aunar mis dos grandes pasiones: los trajes de época y la tradición pictórica.

**¿Podría ser en cierto modo considerado tu extenso proyecto *Un vestido dos vivencias*, como terapia social?. Me refiero por ejemplo a la serie incluida paralelamente a la exposición *Mujeres de blanco*, presentada en el Museo del Traje de Madrid (CIPE), en la que a través del tratamiento plástico de diferentes vestidos de novia donados por diversas mujeres, transformas las vivencias personales en objeto artístico para hablar de esas mujeres: de la novia atrapada, la novia maltratada, la novia mariposa, la novia abandonada....**

Mi exposición coincidió en el tiempo con *Mujeres de Blanco*, ambas en el Museo del Traje, donde probablemente volveré a exponer el año próximo con otro proyecto.

Me gusta decir que hago retratos de mujer a partir de su vestido de novia, ese es el “alma” del proyecto en su parte pictórica, pero no todos tienen connotaciones dramáticas, también tengo una Novia del Mar, una Novia del Pelo Alborotado o una Novia-Virgen-Gitana. En cada uno de los retratos trato también de incluir un par de conceptos más: la línea del diseñador que hizo el vestido, y en ocasiones, referencias a los pintores que más admiro, así entre

ellos puedes encontrar “guiños” a obras de Velázquez, Millares, Mondrian o Chagall entre otros.

Por cierto, la Novia Abandonada es especialmente curiosa, realicé el cuadro con un vestido de novia que llevaba en una tintorería más de veinte años y que nunca nadie fue a recogerlo.

**¿Por qué crees que actualmente, cuando muchos rituales y celebraciones han perdido parte o la totalidad de su sentido, el vestido blanco de novia continúa teniendo tanta importancia para muchas mujeres?.**

Yo también me lo pregunto, tal vez tenga mucho que ver las revistas de moda o los fastos de los grandes eventos como los Goyas o los Oscar... la verdad es que no tengo una idea demasiado formada y tampoco me importa demasiado. No entiendo cómo se puede tardar un año en organizar un ritual de media hora.

Mi proyecto se centra en la investigación tanto social como artística sobre el vestido.

**Respecto al carácter artesanal que propones en la mayor parte de las obras incluidas en el citado proyecto, como es el caso de la *performance* *La novia de cristal*, que presentaste en el Auditorio-Teatro de Alcobendas con motivo del Día internacional de la mujer, ¿podrías comentar brevemente que significado o sentido ha tenido para ti el proceso de elaboración?.**

Hilvanar, coser, cortar, bordar, realzar... son labores de dedicación, de virtuosismo, de sutileza. ¿Dónde está la línea que las separa de las Bellas Artes? Los pigmentos son los hilos, los pinceles agujas, y los bocetos preparatorios... ¿no son acaso los alfileres?

**¿ Existe alguna intención feminista en tu discurso?.**

Tiene toda la intención.

**¿Crees que el que actualmente haya muchas mujeres artistas que trabajan en la elaboración y confección de un determinado vestuario se podría en cierta forma entender como metáfora o reminiscencia artística a la tejeduría a la que ha estado en ocasiones asociada la mujer?.**

No sé si te refieres a las bienales de arte textil de Miami y de Buenos Aires, pero desconozco si hay más artistas que se ocupen de este tema.



LAURA FORD. INTERVIEW

**The universe of your work is constituted, mainly, by fantastic and unlikely characters, as five-legged donkeys, terrorist rabbits with hybrid forms, etc. In works such *Riding a Cock Horse* (2007), *Bunny Boy* (2003), *Headthinkers* (2003)... . There is some influence in all this of fable, or mythological legend?.**

Yes, I use imagery that comes from stories and comedy and mix it up with current affairs and personal experience/ history.

**Laura, in several of your works we can see the figure of elephant Boy, apart from references to the oriental culture, the Hindu god Ghanesha, can you explain the underlying meaning of this figure**

The reason for using the elephant face is that it is like having a penis on the face and because it is covered it is slightly shameful or embarrassed.

**Would you say that projects such as *facilities*, *Glory3 Glory* (2005), or *Wreckers* (2003), underlies a festive nature?.**

I think they reference things like Morris dancers who perform at summer fairs in England so yes I think you are correct.

**Looking at your figures there is a clear allusion to the childhood world. From what perspective do you think that your work is influenced by the circus and the fair?. What aspects have had a greater influence in the development of your work?.**

I think I have been influenced sub consciously by my fairground background because I was brought up with that sort of imagery all around me. I was most influenced by the fairground shows which were often bizarre and mundane in equal measure.

**As I have told you, in your work constantly appears the children world, which often suggests disguised children. From what kind of perspective de you use or the disguise?.**

I use the disguise in the sculpture to avoid the possibility of the audience creating a narrative and imbuing the sculpture with emotions.

**Could you explain me this combination of innocence and tenderness in childhood?. It is evident with references to animals, marginal and aggressive world?.**

I use the imagery of childhood to elicit some empathy from the viewer so that I can then talk about more uncomfortable issues within the work without losing their attention or engagement.

*MAIA ROGER. QUESTIONNAIRE*

**Près de l'aspect de conte et d'imagination qu'ils apparaissent comme éléments fondamentaux des ces scènes. Quls autres aspects détacherais-tu comme fondamentaux dans celles-ci?.**

L'un des éléments important dans la construction de mes images est l'amorce de récit.

Chaque image doit donner l'impression d'être extraite d'un film ou d'une histoire.

**Pourquoi as-tu choisi le déguisement animal comme protagoniste principal de chacune d'elles?.**

Le comportement humain face à la nature est un sujet qui m'intéresse d'un point de vue sociologique. La monstruosité (hybridation, mutation due à la nature ou à l'influence de l'homme sur celle-ci ) est aussi un thème qui nourrit mon imagination.

Ces thèmes existent depuis la nuit des temps (écrits bibliques, mythologiques, peurs ancestrales...) Pour mon travail, je rassemble ces différentes idées, auxquelles j'ajoute mon point de vue.

À l'aide de ma culture personnelle je construis mes propres histoires. J'ai choisis de mettre en scène des personnages déguisés en animaux car ils me permettent de matérialiser l'idée d'anthropomorphisme.

Ils peuvent également rappeler les illustrations de contes pour enfants ; mon travail étant basé en partie sur les réminiscences de ceux ci. J'utilise le déguisement, plus que le montage photos ou de vrai animaux, car il apporte un côté inquiétant.

Mes personnages peuvent à la fois être des animaux, mais aussi des êtres humains déguisés pour une raison mystérieuse et inexplicable. Les masques sont volontairement réalisés de façon très artisanale, mal « fagottés » comme si ils étaient l'œuvre d'un autre personnage par exemple.

**Pour le développement des scènes, d'après quelle perspective as-tu voulu projeter la combinaison homme-animal? Lesquels ont été tes intentions?.**

J'ai choisi la combinaison homme animal car c'est un sujet ancestral qui fait appel à des angoisses humaines très anciennes.

Mais c'est aussi un sujet qui peut être très actuel.

Mes personnages peuvent à la fois être issu d'un conte pour enfants et en même temps être le résultat d'une expérience scientifique qui aurait mal tourné.

Cette hybridation monstrueuse et cauchemardesque peut mettre légèrement mal à l'aise, et c'est l'une des intentions de ce travail.

**La symbiose entre l'homme et l'animal, répond à une deuxième lecture par rapport à son lien avec la nature animal? C'est-à-dire, la nature instinctive (et, deuxièmement, en en déclin) de l'homme, ou s'agit-il d'une construction plus proche du fantastique?.**

Les deux idées sont très importante: la notion de nature instinctive de l'animal et la notion de déclin pour l'homme qui nourrit le côté fantastique.

**Dirias-tu qu'entre tes influences pour la réalisation de cette série, on trouve le conte et les fables traditionnelles?.**

Je m'inspire très peu de contes et légendes existantes.

Ce qui m'intéresse ce sont certains détails et les sentiments qu'ils me procurent.

Ils me servent dans l'élaboration de mes images, mais ce sont des sensations très personnelles.

Plus que les contes, ce sont les histoires et anecdotes relatant des comportements humains face à la nature et au monde animal qui m'intéressent.

Des histoires vraies aux allures fantastiques tant elles sont invraisemblables.

Par exemple, récemment j'ai lu une anecdote très intéressante: Durant le Moyen-âge, les animaux, et particulièrement les cochons étaient jugés sur la place publique par les humains, pour des crimes qu'ils auraient commis, et pour cela on les habillait comme des humains.

**Avec quelle intention as-tu choisi à un animal déterminé (un éléphant, un porc, un ours, un écureuil, un oiseau) comme protagonista de chacune de ces scènes?.**

Disons qui il n'y pas forcément d'intentions. Par exemple l'un des personnages est souvent désigné comme étant un éléphant, mais c'est le spectateur qui détermine ça. Mon personnage à la base est quelqu'un qui se cache derrière un drap et il se trouve qu'il a de très grandes oreilles, J'utilise surtout des animaux qui appartiennent au bestiaire européen.

Ce ne sont pas des animaux « star », trop souvent chargés d'histoire comme le lion ou le loup qui peuvent donner une lecture symbolique ou trop référencée qui ne m'intéresse pas et qui m'ennuie.

Je préfère les animaux plus « discrets » (souris, oiseau, écureuil, crapaud)

Mais je leur attribue effectivement un caractère que l'on peut parfois retrouver dans certains écrits mais ce n'est pas toujours une volonté de ma part.

L'imagination collective leur a déjà attribué une personnalité, donc difficile de s'en séparer.

**Ces scènes, pourraient-elles être cultivées d'une forme séquentielle? c'est-à-dire, répondent-elles à un argument en commun ou chacune d'elles a-t-elle une lecture individualisée?**

Chaque image est construite de façon individuelle. Elle raconte sa propre histoire, mais est intégrée dans un ensemble.

Les images peuvent être assimilées à des photogrammes du même film, des pièces à convictions du même lieu, du même univers. Certains personnages réapparaissent plusieurs fois sans faire avancer l'intrigue. Il n'y a donc pas de scénario préétabli. L'idée ce n'est pas d'imposer une histoire au spectateur, mais de laisser son imagination faire le lien (ou pas) entre les images.

Je lui propose de regarder des images extraites d'un lieu ou certains personnages étaient présents, comme des bribes de quelque chose (histoire ou événements) dont on ne sait rien.

**La combinaison de réalité, de fiction et de nature qui montrent chacune des ces scènes introduit-elle le spectateur dans une réalité fantastique à la fois qu'obscur, pourrais-tu me donner une très brève explication de chacune d'elles?**

Il est important pour moi que mes images se passent dans un décors très réaliste, constitué de matières, de lumières naturelles, d'objets et d'éléments familiers (pas de trucages numériques ou autres subterfuges) il est important que tout soit là, présent sur le tournage.

(Le but c'est de concevoir une image qui pourrai faire éprouver un sentiment *d'inquiétante étrangeté*.)

la nature = Mes images se passent souvent dans un milieu très rural.  
(La campagne, la forêt, sont des lieux mystérieux, qui peuvent être angoissant.

De ce que l'on peut raconter sur certains lieux, ou personnages, des choses irrationnelles qui échappent à toute explication, de vieilles histoires populaires.

Fiction= La fiction me permet de raconter et surtout d'inventer ce que je veux, et la photographie de donner un petit crédit à mon mensonge. Mais je ne veux pas imposer une histoire avec un début un milieu et une fin au spectateur.

Il est important qu'il fasse une part du travail, qu'il reconstitue lui-même, avec les éléments que je lui propose ainsi que son histoire personnelle, un autre récit qui n'appartient qu'à lui.

J'aime quand certains faits ou images, sortis de leur contexte prennent une tournure tout à fait différente, mystérieuse et énigmatique. Des choses que l'on explique pas, mais dont on sent qu'elles peuvent faire partie d'un ensemble. Un peu comme le trou du terrier du lapin de Alice au pays des merveilles.



*DENYS BLACKER. ENTREVISTA*

**A través de tus *performances* buscas transmitir aspectos que han sido definidos como viaje interior, ritual... en relación a la humanidad, ¿por qué has escogido el disfraz, el vestido, como uno de los elementos claves de tu discurso?.**

El viaje interior es la única manera de desarrollarme como ser humano. He intentado estar conciente y responsable del cuidado de mi cuerpo físico y de mi camino espiritual. No es fácil. No soy rígida ni obsesiva, pero el poder terapéutico de la comida, el ayuno, el Tai Chi, la meditación y la comunicación no violenta, son cosas que me han cambiado la vida y que intento integrar lo mejor posible en mi vida personal y público.

Lo he adaptado a mi manera para vivir lo mejor que pueda.

Estos son procesos y trabajos personales. Creo que la manera en que escogemos vivir tiene resonancia en toda la humanidad. Cada persona puede contribuir a que todos vivamos mejor.

Ritual es una palabra muy cargada de historia religiosa, y doy más importancia a la transformación de lo ordinario en algo sagrado a través del contexto formal de la obra de arte.

Para mí los disfraces/vestidos son una manera de transformar lo ordinario. La vestimenta está impregnada de energía, y se encuentra potenciada con la memoria e historia de la acción, que se vuelve otro factor en la disolución de las fronteras de la imaginación.

No es ropa de cada día, su función es alterar la relación con el exterior, revelar las capas de la tela de la realidad, y crear una experiencia más nítida del momento.

Mis trajes tienen una doble función; como vestido y como escultura.

**¿Tu proyecto *Mundos Paralelos* en el que llevas a cabo toda una serie de actos con unos vestidos-mapamundi, en qué conceptos se fundamenta?**

Se trata de una serie de 5 mapamundis a través de los que pretendo plantear estos conceptos:

El mundo ha sido cartografiado por la humanidad durante siglos, lo que nos ha dado una vista abstracta y aérea del mismo. Utilizado al principio para navegar y explorar, mas tarde los mapas han

sido útiles herramientas para la invasión y la guerra. Más recientemente con la nueva conciencia global política producimos mapas que muestran las zonas y países afectados por la enfermedad, la sequía, el hambre etc. Las imágenes precisas de nuestro mundo desde los satélites permiten observar incluso los detalles más pequeños de nuestra vida cotidiana a través de sus cámaras.

A pesar de esa increíble perspectiva que tenemos del mundo, todavía carecemos de la sabiduría de cómo mantener y respetar nuestro ambiente. Una vida mejor es posible.

Mundos Paralelos:

- 1 El Ártico
- 2 El Atlántico,
- 3 El Océano Índico
- 4 El Pacífico
- 5 El Antártico

Y entre las acciones realizadas te comento

1 Mundos Paralelos – El Ártico

Duración: Aprox. 20 minutos

Éste es el primero de una serie de trabajos que exploran los límites entre el cuerpo humano físico y la superficie de nuestro planeta; la fragilidad, la entropía y la belleza, la posibilidad personal y global de alimentar o destruir la vida que tenemos.

En esta ocasión yazco inmóvil..., llevo una capa de porcelana blanca, mis movimientos son lentos y laboriosos y el sonido frágil del crujido de la cerámica rompe el silencio.

En este trabajo busco representar la línea fina que nos separa y a la vez nos conecta en este momento frágil de nuestra historia.

2. Mundos Paralelos– El Atlántico

Duración: Aprox. 20 minutos

Es el segundo mapa de la serie.

También aquí yazco inmóvil, en esta ocasión con una capa de cerámica roja, y los conceptos aquí planteados serán muy similares a los del proyecto anterior.

**El barro en tu obra parece jugar un papel fundamental, con él llevas a cabo tus acciones y construyes tus vestidos, ¿cómo definirías la relación que estableces con este material?.**

El barro ha estado presente en mi obra desde el principio. Es un elemento que sé manejar y que me hace sentir más cerca de la vida. Es una relación física que me sale de muy adentro y que me acerca a la tierra.

Al principio de mi carrera se introduce el barro como un elemento esencial en las obras.

En el año 1981 comencé mis estudios de bellas artes, especializándome en escultura, primero en WSCAD, en el sur de Inglaterra, y después con un postgraduado en Chelsea School of Art en Londres.

Las esculturas que estaba produciendo implicaban cada vez más en su elaboración una intervención corporal, partiendo de moldes de barro hacía esculturas en relieve. Empecé a trabajar a una escala real. A tamaño de mi cuerpo.

Con 10 toneladas de barro hice un bloque grande en el suelo utilizando todo mi cuerpo como herramienta con la que esculpir el barro, me puse dentro y al moverme iba formando unos grandes moldes marcados por las impresiones y huellas de mis movimientos en un proceso muy físico.

Luego cubría el barro de cemento y yeso y sacaba unas esculturas en relieve para colgar en la pared.

En mi búsqueda de nuevas texturas y formas en la superficie del barro, comencé a producir vestidos simples hechos de diversos materiales para llevar puestos mientras estaba dentro del barro, siempre con la idea de producir una escultura final.

Poco a poco se hizo mucho más importante el proceso de hacer el producto u objeto final.

Así que en 1984 hice una primera obra sin el objetivo de hacer un escultura, sino solo para investigar el proceso en sí.

Con el mismo bloque de barro que había estado utilizando para hacer esculturas durante un año, me enterré y me desenterré muchas veces hasta agotar las fuerzas y no poder más, de eso hice un foto-reportaje, luego expuse las fotos en una sala y en medio de la sala dejé el barro transformado de un bloque liso y geométrico a una forma totalmente orgánica.

**En las *performances* en las que optas por recubrir tu propio cuerpo con pintura bajo símbolos como el de fragilidad o transformación, ¿te has influido del *body art*?**

He estudiado el body art en relación a diferentes culturas, y seguramente me he influenciado y me ha reafirmado en mi camino. Me interesa la manera en que diferentes culturas se expresan a través del vestir, decorar y transformar el cuerpo.

Como tu bien dices en algunas acciones he utilizado pintura para cubrir mi cuerpo. El rojo, blanco y negro han sido los colores más usados.

En un principio son elementos visuales que aparecen con simbología múltiple y con la función de transformar mi cuerpo, de sacarme de la realidad cotidiana.

Últimamente no uso esas capas de color, con la edad la relación con el cuerpo cambia. No tengo la misma energía ni la mismas intenciones que antes.

**¿Consideras que algunos aspectos de tu obra, o del proceso de la misma, se pueden vincular a una perspectiva de género o en relación a lo femenino?**

Trabajo con la conciencia de que soy mujer y entiendo todo lo que significa esto en el siglo XXI. Tengo el privilegio de poder trabajar y vivir con total libertad de expresión. Esto es un acto político y feminista - no por el contenido de mi trabajo - sino por el contexto de la actualidad que vivo como mujer en el mundo. No reivindico nada, simplemente afirmo mi poder creativo como ser humano y como mujer realizando mi trabajo.

Creo que si miramos las diferencias desde el punto de vista de género nos podemos equivocar mucho. Podemos crear más antagonismo y negatividad. El lenguaje es importante y hay que buscar nuevas maneras de hablarnos para evitar la violencia. Así que prefiero hablar en términos de femineidad y masculinidad. Hay en la historia de todas las culturas definiciones y cualidades relacionados con estas palabras que podemos usar para entendernos mejor.

Intento encontrar el equilibrio en mi trabajo entre las cualidades masculinas y femeninas a través de una rigurosa investigación, y la esencia de esa investigación es el deseo de mejorar mi auto conciencia y mi auto conocimiento. Esto va de la mano con la necesidad de conseguir un contenido / concepto sólido. Joseph Campell,

en una entrevista con Bill Moyers habla de “Seguir su propio éxtasis / felicidad absoluta” - “Follow your bliss”. Para mí eso sería saber conducir la mente y el corazón en la dirección de la creatividad en su estado más puro, siguiendo las pistas que te da la vida con inteligencia y trabajando con un equilibrio de lógica y intuición. Es un diálogo interno.

También es importante la sensibilidad hacia los demás y la conciencia del momento, saber leer los señales a tu alrededor. El arte sale de la experiencia de vivir, no puede alimentarse de otra manera.

**La utilización que haces de tu propio cuerpo, y el laborioso proceso de transformación al que aludes a través de tu obra, se podría entender como una lucha metafórica con respecto a los arquetipos femeninos?.**

La lucha es real: La lucha de vivir bien, de seguir creativo a pesar de todas las dificultades, de no comprometer los valores, de seguir amando.

Los arquetipos me dan formulas y técnicas para entender la lucha.

Cuando realmente entiendo mi lucha y soy capaz de vivirlo con veracidad, entonces pueden aparecer arquetipos en mi trabajo. No son ilustraciones sino manifestaciones.

La transformación también es real. A nivel físico mis obras tratan casi siempre de una transformación, la rotura de un vestido, la aparición de luz en la oscuridad etc. A nivel simbólico y poético la transformación es esencial, y me fascina esa fina línea, ese momento cuando las cosas cambian.

La metáfora es un elemento esencial en el trabajo poético y me interesan todas las interpretaciones de mi trabajo en este sentido.

**¿En qué te fundamentas para llevar a cabo la simbología del movimiento a la que aludes en muchas de tus obras?.**

*Els seus gests són arcanos, íntims, màgics i impressionantment commovedors<sup>1</sup>.*

(Sus gestos son arcanos, íntimos, mágicos e impresionantemente conmovedores)

En general mi obra es un trabajo de proceso en proceso. No creo en hacer grandes obras maestras, mi objetivo es aprender y comunicar a través de la producción de mis obras.

<sup>1</sup> [www.ebent.org/ebent04/artistes/denys-blacker/home\\_bcn.htm](http://www.ebent.org/ebent04/artistes/denys-blacker/home_bcn.htm)



Mi aprendizaje ha incluido un trabajo corporal que ha sido esencial para el desarrollo de las obras de *performance*.

En la realización de las acciones el cuerpo deviene otra cosa. El cuerpo funciona a muchos niveles: físico, emocional, psíquico. La presencia corporal no es una presencia personal sino una herramienta universal de comunicación directa y poderosa.

Un cuerpo humano delante de otro cuerpo humano produce sinergia, algo que es más que la suma de sus partes. Lo importante es saber estar en el momento, en el presente. No hay nada más importante en las acciones. Requiere mucha concentración y una entrega física total.

El espectador no es un elemento pasivo, todo cambia con su presencia.

El cuerpo dilata todas las dudas y todas las convicciones. Es importante tener la intención muy clara antes de actuar. La energía que transmito y que recibo en la acción es para mí más importante que los movimientos que realizo o el sentido que podría dar a la obra. Es más importante como lo hago que lo que hago.

**¿Qué sentido simbólico adjudicas a la luz en tu obra?.**

La oscuridad y la aparición de la luz son elementos que he investigado mucho. En varias acciones he utilizado la oscuridad casi total para presentar la obra. La oscuridad ayuda a entrar en un mundo subconsciente, de sueños, de intuición.

Como he comentado antes me fascina la línea entre un estado y otro. Donde las dos cosas existen simultáneamente. La posibilidad de uno en la presencia o ausencia del otro. La línea entre ver y no ver, la oscuridad y la luz.

Hay tantas posibles maneras de ver los sentidos simbólicos. Intento ver todas las posibilidades sin quedarme con un sentido u otro. No trabajo con la intención de investir a mi trabajo de un sentido simbólico, sino para ordenar mis intenciones y abrirme a la inspiración.

*MAPI RIVERA. ENTREVISTA*

**En tu proyecto *Anuntius* en el que interpretas el motivo de la Anunciación desde una visión actual, utilizas una serie ropajes, como el manto dorado del ángel o el azul de la Virgen, con los que estableces un vínculo respecto a la iconografía tradicional, ¿por qué decides introducirlos a mitad del proyecto cuando hasta entonces trabajas con la desnudez de los cuerpos?.**

La desnudez sigue presente en esas imágenes como símbolo de pureza y virginidad, aunque entrecubierta por los ropajes. El manto dorado y el azul a los que te refieres son, efectivamente, una referencia a la iconografía tradicional. Decidí realizar las dos obras “caro factum est I, II” para tener una interpretación barroca del tema de la Anunciación, a ello contribuye el claro-oscuro que provoca la luz utilizada, así como los ropajes y el elemento de la esfera plateada.

**La serie de piezas que comprenden *Anuntius* son una continua conexión entre imágenes contemporáneas y la tradición iconográfica de la Anunciación, desde esta perspectiva, ¿podrían en cierta forma considerarse algunas de estas escenas como *Tableaux Vivants*?.**

Si en cierta forma sí, no hay una voluntad de entretenimiento pero sí de selección y asimilación de aquellos elementos, poses y situaciones que otros autores tradicionales han sabido presentar y resolver con maestría. Por otro lado, el tema de la Anunciación me llevó a reflexionar sobre la necesidad del creador de mantenerse virgen en el espacio aislado de su taller y a la espera de la idea inspirada. En este sentido “anuntius” no sólo interpreta un tema tradicional desde la contemporaneidad, sino que resultó ser una reflexión sobre el mismo proceso creador.

**Como ya se ha comentado este proyecto, *Anuntius*, muestra continuas referencias hacia la iconografía tradicional, en concreto a la pintura del trecento y quattrocento, ¿se podría decir que ha sido elaborado a partir de la apropiación de diferentes motivos tomados de obras pictóricas de estos periodos?.**

Sí, me nutrí de imágenes y de obras que habían tratado la escena de la Anunciación y la gran mayoría de referencias encontradas pertenecían a la tradición pictórica occidental, ya que apenas se ha tratado este tema en la contemporaneidad. Despojé la escena de muchos elementos recurrentes en estas representaciones tradicionales y rescaté los elementos esenciales. El ángel y María, que a pesar de pertenecer a planos diferentes, el mundo celestial y el terrestre, han sido representados, mayoritariamente, en su

presencia carnal y física. Representé la diferencia de dimensión entre ellos elevando al ángel, situándolo en la escena casi siempre en un plano superior a María. La luz, el mensaje que transmite el ángel a María, está simbolizado con elementos lumínicos, aros y barras fluorescentes, hilos de luz... El espacio desprovisto de referentes que utilizo remite a un encuentro que se realiza en un “no lugar”, en un lugar intermedio entre el mundo celestial y el terrenal. Victoria Cirlot, autora del texto del catálogo que se publicó para la exposición, encontró paralelismos entre la luz vertical que utilizo en mis obras y la columna que sostiene los arcos y que aparece, por ejemplo, en las obras de Fra Angelico, separando dos espacios, el del ángel símbolo de lo trascendente y el de María que representa lo inmanente.

**En *emanaciones* (2009), sobre un fono azul muestras tu cuerpo tan solo cubierto por unas finas láminas doradas, de nuevo los mismos tonos que tienen los mantos de las dos protagonistas de *Anuntius*, ¿se podría decir que también aquí planteas referencias a la iconografía religiosa perteneciente a la historia del arte?.**

Estas fotos son fruto de un encargo que me hizo el Ayuntamiento de Huesca para celebrar el décimo Festival de Periferias. Querían cerrar un ciclo y yo me había encargado de realizar la imagen para el primer festival en el año 2000. Partí del fondo azul, para referenciar aquella primera imagen, la obra “acorazonabierto”, que fue tomada al aire libre. El azul remite a ese espacio celestial y etéreo. La otra premisa era abordar el tema de lo “comercial” que era el motivo del Festival Periferias 2009, así que escogí el oro como símbolo incorruptible de intercambio ya sea en un plano trascendente como en un plano material. Titulé la serie “emanaciones de luz” porque esos elementos dorados y volátiles simbolizan la luz que tiene brillo propio, que como el oro en el interior de la tierra continúa preservando su luminosidad.

**La escenificación que llevas a cabo por medio de unos determinados gestos, y el uso que has hecho, especialmente en tus trabajos anteriores, de un determinado vestuario, ¿podría ser en cierta forma entendido desde un carácter teatral o más bien ritual?.**

Más bien ritual. No hay propósito teatral porque no hay ficción, son gestos interiorizados, vívidos y expansivos, gestos que señalan centros vitales o que resaltan la verticalidad e invitan a la elevación. En cierta forma los tejidos que incorporo en las obras fotográficas son más bien pieles o capas, y en obras como “flor”, “árbol rojo”, o “árbol dorado”, son una transformación interna y coinciden con los gestos antes mencionados en el carácter expansivo y vertical.

**El hecho de que seas tú la que lleve los vestidos, disfraces, la que protagonice tú propia obra -aunque en ocasiones hayas contado con la colaboración de otras personas, ¿es fruto, como lo fuera en *Anuntius*, de que concibas tus creaciones como vivencias personales?.**

No es que conciba mi obra como una vivencia personal, me gustaría matizar esta cuestión. En mi proceso creador hay una orientación hacia lo desconocido y trascendente, no obstante, lo que trato en mis obras es fruto de una aprehensión, de un conocimiento vivencial, de una transformación en aquello que anhelaba conocer. Es decir, estas obras son encuentros, descubrimientos en un camino de búsqueda, encuentros que son aproximaciones a esa fuente de búsqueda inagotable. Las obras que se van materializando mediante la fotografía y el video son testimonios que tratan temas universales: la purificación, la entrega, el amor, el renacimiento, la capacidad creadora y visionaria...

**Con respecto a tus vestidos y disfraces como *Alas* (1998), *Árbol rojo* (1999), *Mariposas* (2002), o *sol-flor* (1998), *Lanamor* (2002), *Burbuja* (2002), *Corazón abierto* (2000), etc. realizados la mayor parte de las veces de tejidos blandos y agradables a la vista, y de los que te has desprendido en tus últimos proyectos, ¿podrías comentar brevemente que significado o sentido ha tenido para ti el proceso de elaboración?.**

Como te he comentado anteriormente, no hay un intento de simulación. Más bien lo llamaría muda, veladura, piel que no pretende ser un simulacro, sino que muestra una transformación interior en flor, en sol, en árbol, en mariposa... Los tejidos suaves, brillantes, responden a emociones, a estados internos, opacos en un inicio y sedosos después, cada vez más transparentes, más sutiles. La serie “pieles de paso”, en la que me desprendo de varios vestidos de seda de diferentes colores, del rojizo exterior al blanco, última capa que precede al cuerpo desnudo, aquella piel que ya no puede desprenderse, símbolo del ser esencial y puro, fue una serie decisiva, pues a partir de ella comencé a mostrar el cuerpo desnudo, sin veladuras.

**¿Crees que el que actualmente haya muchos ejemplos de mujeres artistas que trabajan en la elaboración de vestuario se podría entender, en cierta forma, cómo metáfora o reminiscencia artística de la tejeduría a la que ha estado en ocasiones asociada la mujer?.**

Seguramente, tenga que ver con la naturaleza femenina, su capacidad de concebir, de concretar, de tejer la vida, en definitiva. La matriz universal, puede también ser entendida como una gran urdimbre donde la vida y la muerte siguen su ciclo eterno.

Como se ha comentado, a lo largo de tu obra el vestuario ha asumido un protagonismo fundamental, pasando de ocultar todo tu cuerpo a un proceso intermedio en tu evolución, que se evidencia en *Pieles de paso* (2003), donde vas desprendiéndote de todas las capas que lo componen, o *Des-co-ser* (2003), en el que rompes las tiras con las que lo habías confeccionado, hasta llegar a tus últimas obras en las que muestras tu cuerpo desnudo, como último paso de un largo proceso de evolución. ¿Se podría decir que concibes a estas prendas como símbolo de carcasa, de capa que oculta al ser original?, y desde esta perspectiva, ¿consideras pues a la identidad como una superposición de máscaras?

La verdadera identidad sería la que se libera y descubre, tras el desprendimiento de esas capas que ocultan una realidad esencial u original. La identidad egóica, confusa, opaca es la que acumula todos esos velos, todas esos filtros que le impiden percibir la vida en su transparencia.

**¿Existe en tu discurso alguna intención feminista?**

Soy mujer e imagino que eso se trasluce en las obras que realizo, pero no hay un propósito de defender lo femenino en detrimento de lo masculino. Si que hay un mensaje de libertad, amor y anhelo de lo trascendente que puede resultar inspirador tanto a las mujeres como a los hombres.



**ALEX OLLÉ. ENTREVISTA***Director artístico de la compañía La Fura dels Baus*

**A lo largo de tu trayectoria artística con *la Fura Dels Baus* ¿desde qué perspectiva se ha planteado la unión del actor y el espectador en un mismo espacio?, ¿qué aspecto os interesa más de esta intervención?**

Comenzaré hablando un poco de nuestros inicios, en los años 70-80 hay en España un resurgimiento de las fiestas populares, de las fiestas mayores, paralelo a los ayuntamientos democráticos, y es en ese momento cuando surgen las compañías de teatro independiente, que en muchas ocasiones partirán del teatro de calle. Ese resurgir del teatro se fundamenta pues, en parte, en el trabajo de calle, con compañías como *Comediants*, *La Fura*, *La Cubana*.... en el contexto Catalán. Y en el resurgir de estas compañías empieza a aparecer, sobre todo en el caso de *la Fura*, una voluntad digamos crítica hacia ese tipo de teatro festivo de nuestros inicios es el momento del final de hippie y principios de Punk, entorno este que favorece un cambio con respecto a lo que se estaba haciendo en esos momentos, siendo éste el punto de partida de *la Fura*, un grupo multidisciplinar mezcla de música, teatro, artes plásticas, danza..., y la suma de todos estos elementos hará que busquemos un lenguaje propio, y lo encontramos a partir de algo que *La Fura* venía haciendo en la calle que es la interacción del espectador, a partir de lo que se comenzará a plantear un tipo de espectáculo en el que pasa de un espacio abierto a un lugar cerrado, aprovechando el propio espacio arquitectónico de los sitios donde actuamos: mataderos, fábricas en desuso....

Lo que buscamos es la fricción con el espectador y a partir de un método muy de improvisación empezamos a trabajar con un concepto, una idea de teatro de sensaciones, buscamos de alguna manera llegar a público más desde un punto de vista visceral, con un trabajo muy al límite con el cuerpo, que desde un punto de vista más del intelecto o más cerebral, estamos hablando de una época en la que hay unas reminiscencias de la *performances*, happening, el Butoh japonés, y nosotros lo reciclamos desde un punto de vista bastante mediterráneo.

**Se podrían considerar el juego y la fiesta entre los conceptos planteados en algunos de vuestros proyectos?**

Sí, lo que pasa es que más que juego o fiesta, lo que nosotros buscamos es romper la pasividad del espectador convencional que hay hasta ese momento, y lo que intentamos de alguna manera no es solo conseguir un espectáculo total desde una perspectiva

multidisciplinar, sino también lograr, como se ha comentado, un concepto muy de teatro de sensaciones, se podría decir que esa idea de fiesta toma otra dirección que sería más la idea de ritual, nos fundamentamos más en conseguir un pánico o un caos con el que hacer al público más vulnerable, que sea más fácil entrar dentro, es decir, romper esa coraza que todo espectador tiene, poder digamos llegar a él de una forma más directa.

**Partiendo de las influencias tan diversas que habéis recibido, ¿se podrían considerar vuestras actuaciones próximas al *happening*<sup>2</sup>?**

Si, una base de *happening* y de *performance* sí que hay, pero también un trabajo muy metódico y muy teatral, la improvisación es una pequeña parte del trabajo porque la obra está muy medida, en un trabajo que llevas al límite necesitas un control absoluto sobre todo lo que se hace, es decir, que parece más improvisación de lo que en realidad es, y hay también una estructura argumental basada mucho en el ritmo de la música, que es uno de los fundamentos de nuestras obras, un ritmo como muy marcado por la música y por el propio espectáculo, y éste ayuda a llegar al límite, hasta la frontera, sin agredir al espectador, y en ese sentido algo de *happening* y de *performance* hay, pero de forma muy autodidacta.

**Disfraz y máscara constituyen elementos claves del funcionamiento del carnaval tradicional. ¿Cómo se utiliza el disfraz en *La Fura*?, es decir, ¿cómo consideras que éste interviene en vuestro propio proceso artístico?**

El disfraz entraría dentro de un tipo de teatro muy convencional, preferiría más bien hablar de camuflaje, especialmente presente en nuestros primeros espectáculos en los que básicamente trabajábamos con el cuerpo desnudo, y con recursos muy plásticos y basados en elementos primarios: agua, fuego, pinturas, barro... . En vez de actores nos llamaremos ejecutores, el que ejecuta no el que interpreta, pues como he comentado, intentamos huir de esos principios más convencionales del teatro. Si bien luego, en los espectáculos, se incorpora un concepto mucho más urbano e industrial incluso también a nivel de vestuario, hasta llegar a un espectáculo en el que la relación entre simbiosis hombre-máquina se convierten en uno, y estamos hablando de un grupo que cuenta ya con 32 años, por lo que hay todo un proceso, toda una trayectoria, hasta llegar a desarrollar eventos como el llevado a cabo en los Juegos Olímpicos de Barcelona, donde se trabajó con 1.500 personas en directo y con un trabajo de grandes escenografías,

<sup>2</sup> Acontecimiento artístico en el que tiene lugar una intervención común del artista junto con el espectador dentro de una situación dada, donde la improvisación, el retorno de los instintos y la participación del público son fundamentales.

también hemos entrado en el mundo de la Òpera que es donde más estamos trabajando en estos últimos años, también hemos hecho cine... . Es decir que es una compañía atípica en ese sentido, y siempre hemos pensado que el arte no hay que enmarcarlo en un género fundamentos estos que otras compañías no tienen. Nunca hemos entendido un proyecto sin riesgo, sin un proceso de investigación previa, de ahí que trabajemos con múltiples colaboradores: arquitectos, video-artistas, escultores, músicos... .

**¿Consideras que el cobro de la entrada por la actuación se podría valorar de alguna forma como la compra de una obra de arte directa?.**

Bueno, la compra de una entrada es básicamente una manera de acotar una cantidad de público, además de una forma de remuneración, a excepción de cuando es una obra de calle que muchas veces está pagada por una organización, por unos sponsors... . La compra de una obra de arte te la llevas a casa, mientras que aquí te llevas una experiencia o un recuerdo.

**Teniendo en cuenta que *La Fura* surge como un teatro de calle, ¿desde qué perspectiva crees que se podría asociar vuestro trabajo con lo carnavalesco, es por su carácter claramente subversivo?.**

En los inicios seguramente sí, porque partimos de esas tradiciones que después del franquismo se volvieron a retomar, y entre ellas está el carnaval que vuelve a cada ciudad y pueblo de España, y el carnaval supondrá para muchas compañías que trabajamos en la calle una forma de ganarnos la vida, pero estamos hablando de hace ya unos treinta años.

DAVID JIMÉNEZ MENA. ENTREVISTA

*Componente de Samba Da Rua*

**Por el hecho de que seáis un grupo de pasacalles alternativo alejado de un concepto tradicional de protesta, con una estructura habitual como espectáculo callejero que muestra predilección por los espacios amplios o abiertos, y por un carácter desinhibido y lúdico ¿podría ser vuestro espectáculo considerando en cierto sentido carnavalesco?.**

Bueno, nuestro grupo nació en un intento de hacer un poco más visible las protestas de un pueblo de Madrid, y poco a poco hemos ido incorporándonos y añadiéndonos a todo tipo de actuaciones. Siempre hemos intentado poner en todas ese punto de alegría y de fiesta que, sí, se puede definir como carnavalesco.

**¿Se podría considerar vuestro trabajo próximo a la idea del *happening*?<sup>3</sup>.**

Nuestra idea de la percusión y de lo que nosotros hacemos parte de intentar hacer llegar a la gente todo lo que hacemos. Muchas veces hemos tocado con gente a la que no le llegaba y somos nosotros los primeros que estamos incómodos. Siempre intentamos hacer que el público participe en lo que hacemos, que sienta que el ritmo es una cosa de todos y que tiene que salir de cada uno de ellos y así es como disfrutan tanto ellos como nosotros, en ese sentido sí, un tipo de *happening* sí que es, pero desde una vertiente muy social.

**¿Habéis utilizado en algún momento el disfraz? (un determinado vestuario, máscaras...).**

Sí, siempre intentamos transmitir un poco nuestro estilo a los demás, aparte de con la música visualmente. Tenemos un “uniforme sambero” que vamos variando a medida que pasa el tiempo, y cada vez nos gusta más!. A parte, tenemos una buena fila de maquilladoras/es dentro del grupo que nos hacen todo tipo de obra de arte en nuestras caras!!.

**Si bien para vuestra formación utilizáis la estructura habitual de las bandas de samba clásica, a partir de la que desarrolláis vuestro propio repertorio, qué otras influencias diríais que habéis recibido?.**

La mayor influencia que hemos tenido principalmente es la de la calle, cada uno de nosotros somos de muy diferentes mundos y maneras de vivir, y siempre hemos fusionado toda esa “macedonia” de estilos y con ello también la música.

<sup>3</sup> Acontecimiento artístico en el que tiene lugar una intervención común del creador junto con el espectador dentro de una situación dada; donde la improvisación, el retorno de los instintos y la participación del público son fundamentales.

**¿Quién que ha ejercido una mayor influencia o ha inspirado más a vuestra agrupación, el colectivo reivindicativo londinense *Reclaim the Streets* o los grupos de Samba?**

La mayoría de nosotros, por no decir todos, somos de los que piensan que la cultura es de la calle. Nuestras influencias siempre han sido una mezcla de todas y siempre ha sido para estar presente en la calle que es de donde sale y florece la cultura.

**Además del uso de instrumentos como Tamborines, Timbas, secciones de Cajas, ¿utilizáis algún tipo de recurso no instrumental?**

Alguna vez sí, si que hemos utilizado más cosas que instrumentos a la hora de transmitir nuestros ritmos, empezando por utilizar las palmadas de todos nosotros y las del público, la boca para hacer beat-box, hasta utilizar papeleras y farolas para que “suenen”.

**¿Qué otros grupos hay dentro del territorio español que como vosotros, junto al carácter musical y festivo funcionen como Colectivo de acción social?**

De grupos de samba en toda España, hay bastantes que utilizan también su música como protesta. Aquí en Madrid, Zacatum es otro grupo de samba que muchas veces los verás para manifestaciones.

**Además del uso de instrumentos como Tamborines, Timbas, secciones de Cajas, ¿utilizáis algún tipo de recurso no instrumental?**

Alguna vez si, si que hemos utilizado más cosas que instrumentos a la hora de transmitir nuestros ritmos, empezando por utilizar las palmadas de todos nosotros y las del público, la boca para hacer beat-box, hasta utilizar papeleras y farolas para que “suenen”.

**¿Cómo entendéis el carácter festivo y lúdico de vuestras intervenciones?, y ¿de qué forma creéis que estos aspectos ayudan a enriquecer la causa determinada por la que os manifestáis?**

Como se ha comentado, aparte de hacer sonar y que sea agradable, necesitamos que la gente se sienta implicada, lo suficiente como para que quiera formar parte, y es entonces cuando se potencia la fuerza de nuestra manifestación, cuando hay unión y entusiasmo, y la música y el carácter festivo de nuestros eventos, ayuda.









